Allgemeine Geschichte der Musik

von

Johann Nicolaus Forkel,
Doctor der Philosophie und Musikdirector in Göttingen.

Erster Band.

Mit fünf Kupfertafeln.

Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1788.

Den

Hochgebohrnen

Königl. Großbritannischen, zur Churfürstl. Braunschweig-Lüneburgischen Landesregierung
Hochverordneten Herren Geheimen Räthen:

Herrn

Detlef Alexander von Wenkstern,

Geheimen Rath und Kammer-Präsidenten;

Herrn

Johann Friedrich Carl von Alvensleben,

Geheimen Rath;

Herrn

Ernst August Wilhelm von dem Bussche,

Geheimen Rath, Groß-Voigt und Curator der Universität Göttingen;

Herrn

Carl Rudolph August, Graf von Kielmansegge,

Geheimen Rath;

Herrn

Gotthelf Dieterich von Ende,

Geheimen Rath und Präses in den Brem- und Verdenschen Collegien zu Stade, auch Gräfe des Landes Hadeln;

Herrn

Christian Ludwig Friedrich von Beulwitz,

Geheimen Rath und Curator der Universität Göttingen;

Herrn

Christian Ludwig August von Arnßwaldt,

Geheimen Rath und Consistorial-Präsidenten;

seinen

gnädigen und hochgebietenden Herren;

widmet

diese allgemeine Geschichte der Musik

als ein Denkmal seiner tiefsten und ehrfurchtsvollesten Verehrung

Ihrer

Hochgebohrnen Excellenzen

unterthänig-gehorsamster Knecht,

Johann Nicolaus Forkel.

Vorrede.

Seit dem Zeitpunkt, in welchem der Ankündigung zufolge der erste Band dieser allgemeinen Geschichte der Musik erscheinen sollte, sind nun vier Jahre verflossen. Ich hätte gerne noch mehrere Jahre verfließen lassen, und vielleicht gar das horazische nonum prematur in annum beobachtet; allein nach wiederholter Durchsicht der ausgearbeiteten einzelnen Theile schien es mir, als wenn ich auch nach einer mehr als neunjährigen Zögerung doch kaum im Stande seyn würde, weder meine eigenen, noch die Forderungen der Kenner so vollkommen zu befriedigen, als ich wünschte, und diese vielleicht erwarteten. Der Mensch nimmt zwar unstreitig mit jedem Jahre, welches er auf die Untersuchung einer Kunst oder Wissenschaft verwendet, an Kenntniß zu, und sein Urtheil darüber wird reifer; aber in solchen Materien, die der Gegenstand dieses ersten Bandes sind, wo nach so vielfältigen vorhergegangenen Untersuchungen die Entdeckung irgend einer neuen Quelle des Unterrichts kaum noch zu hoffen ist, und wo selbst die bekannten und schon so oft benutzten Quellen und Nachrichten, aus welchen wir unsere Folgerungen abziehen müssen, meistens unsicher und einander widersprechend sind, hat dieser Wachsthum seine Gränzen, über welche hinaus man selten noch Wahrheit finden wird. Wenn man daher diese Gränzen überschreitet, und auch jenseits derselben noch forschen will, so ist aller Wahrscheinlichkeit nach der weitere Fortgang auf einem

solchen Wege für Kenntniß und Urtheil selten wirklicher Gewinn, sondern meistens nur gleichgültiger Hypothesentausch.

Es ist mit den Nachrichten, welche uns alte Schriftsteller von Künstlern und Kunstsachen hinterlassen haben, oft nicht besser bestellt, als mit den Erzählungen, die auch noch jetzt im gemeinen Leben von den Handlungen gewisser Personen gemacht werden. Jeder betrachtet eine Begebenheit nach dem Maaß seiner Kenntniß, und lobt oder tadelt sie nach seiner Neigung oder Abneigung, welche er gegen die handelnde Person fühlt. Wer reine Wahrheit wissen will, darf weder auf Lob noch Tadel allzu genau achten, sondern muß die Natur der Sache und der Umstände zu Rathe ziehen. Wenn nun auch der Vorsichtigste nicht selten so viel Achtung und Zutrauen zu den Erzählungen eines in vielen Fällen bekannten rechtschaffenen Mannes hat, daß er leicht dadurch geleitet, und in seinem Urtheil unvermerkt beschlichen und irre geführt werden kann; und es ausgemacht ist, daß es der Erzähler aus alten und neuen Zeiten viele giebt, denen man das Verdienst der Redlichkeit auf keine Weise absprechen darf, folglich sich immer geneigt fühlt, ihre Nachrichten für wahr anzunehmen: so ist ein Geschichtschreiber auf diesem Wege stets in Gefahr, über eine und eben dieselbe Sache, so wie er gerade von dem nächsten Erzähler geleitet wird, bald so, bald anders zu urtheilen, und dadurch mit sich selbst in die auffallendsten Widersprüche zu gerathen. Er läßt, mit einem Worte, den Mantel von jedem Winde hin und her wehen; welches zwar für einen solchen Leser, der nichts als gleichgültigen Zeitvertreib sucht, ganz angenehm und unterhaltend seyn mag, aber für den, der unterrichtet, und belehrt seyn will, der reine Wahrheit auf dem geradesten Wege sucht, gewiß nicht taugt.

Wer daher je die wahre Beschaffenheit der alten Musik ergründen will, darf gewiß (so sonderbar diese Folgerung auch manchem meiner Leser scheinen mag) nur selten den Nachrichten so folgen, wie sie uns auch selbst von den glaubwürdigsten Geschichtschreibern des Alterthums gegeben worden sind, sondern muß die Sitten, den bürgerlichen Zustand, die Kenntnisse in andern Wissenschaften und Künsten desjenigen Volks, von dessen Musik die Rede ist, und endlich, vor allen Dingen, die Natur der Kunst selbst, zu Wegweisern wählen. Nur auf diesem Wege wird er im Stande seyn, das Wahre in den Nachrichten vom Falschen zu scheiden, und nur das auf Treue und Glauben anzunehmen, was sich mit der Natur der Kunst, mit den Sitten, mit der bürgerlichen

Verfassung, und mit dem Zustande anderer Kenntnisse und Künste reimen, und als möglich begreifen läßt. — An mancher Stelle dieses Werks wird mich der Leser auf diesem Wege finden; aber an vielen andern bin ich, wie ich besorge, noch zu schwach gewesen, mich der Fesseln des Glaubens an die Zuverlässigkeit meiner Zeugen so ganz zu entledigen, als ich vielleicht gesollt, und sogar mit gutem Gewissen gekonnt hätte. Es kann jemand ein sehr ehrlicher, redlicher und sogar gelehrter Mann seyn, und dennoch in einzelnen Theilen der Wissenschaften, oder in den Künsten so wenig wahre Kenntniß besitzen, daß er darin durchaus keinen Glauben verdient, und im Stande ist, uns durch seine Nachrichten nicht weniger zu hintergehen, als wenn er der ehrliche und gelehrte Mann bey weitem nicht wäre, für welchen wir ihn um anderer Verdienste willen zu halten verbunden sind.

Was die Schwierigkeit, unsere Begriffe von der Beschaffenheit der alten Musik aufs Reine zu bringen, außer der angeführten Unzuverlässigkeit historischer Quellen noch ungemein vergrößert, ist die gänzliche Verschiedenheit der Intervallenverhältnisse in der neuern und ältern Tonleiter, und die daher entstehende Unmöglichkeit, die ältere für unser an ganz andere Tongrößen gewöhntes Ohr versinnlichen zu können. Wäre uns aus dem Alterthum eine Maschine von der Art übrig geblieben, wie die Erfindung des mechanischen Flötenspielers von Vaucanson *) ist, oder wie einige unserer Spieluhren sind, so würden auch zugleich einige Melodien auf uns gekommen seyn. Wir würden die Beschaffenheit der alten Musik, die Intervallengrößen ihrer Tonleitern, ihren Takt u. s. f. aus einem einzigen auf diese Art gleichsam lebendig erhaltenen Tonstück besser begreifen können, als aus tausend Beschreibungen, und selbst aus den wenigen Melodien, von welchen am Ende doch nur die leblosen Zeichen auf uns gekommen sind. Allein die Alten hatten entweder solche Erfindungen noch nicht gemacht, oder sie sind verloren gegangen, und wir sind nun mit dem wahren Ton der alten Musik nicht besser daran, als mit der wahren Aussprache der alten ausgestorbenen Sprachen. Ob es gleich Gründe giebt, woraus man einigermaaßen vermuthen kann, welchen Klang die verschiedenen Vocalen in der griechischen und lateinischen Sprache, und welche Intervallenverhältnisse die alten Tonleitern gehabt haben mögen; so ist die Sache doch so unsicher, und

*) Man sehe die Beschreibung dieser Erfindung im 2ten Band des Hamburgischen Magazins von Seite 1 bis 24.

so vielen gegründeten Zweifeln unterworfen, daß man auf keine Weise darauf bauen kann *).

Da wir nun demungeachtet nicht umhin können, die neuere Tonleiter, oder überhaupt die neuere Art von Musik zum Maasstabe zu gebrauchen, nach welchem wir an der ältern billigen, was den Lehrsätzen der alten Theoristen zufolge ihr ähnlich ist, und verurtheilen, was sich nicht damit vergleichen lassen will; so können wir genau genommen, durch dieses Mittel allein, nie viel weiter kommen, als zur Entdeckung, daß die alte Musik der unsrigen unähnlich war. Auf der einen Seite erkennt jederman, daß die bloßen Nachrichten nicht hinlänglich und sicher genug sind, den Grad ihrer Ausbildung, ihrer innern Schönheit und Vollkommenheit darnach zu bestimmen, und auf der andern Seite halten es wenigstens diejenigen, welche glauben, es gebe mehrere Arten von Vollkommenheit, und die Einrichtung der Tonleitern sey überhaupt eine willkürliche Sache, und ganz und gar keinen festen, überall gültigen Grundgesetzen unterworfen, für unbillig, blos nach der Beschaffenheit unserer Musik über den Werth oder Unwerth der Musik eines andern Volks entscheiden zu wollen. Nicht wenige glauben, es könne eine Musik von der unsrigen sehr verschieden, und dennoch nicht minder schön, vielleicht gar noch schöner und vollkommener seyn.

Wenn es aber erwiesen werden kann, daß die neuere Einrichtung und Zusammensetzung der Tongrößen den allgemeinen Grundgesetzen der Schönheit und Ordnung gemäß ist, welche selbst von den Alten in andern Künsten und Wissenschaften befolgt worden sind, so ist dieser Maasstab keinesweges für unsicher zu halten. Er kann uns wenigstens auf ein Endurtheil über den innern Werth und über die innere Beschaffenheit der alten Musik leiten, ob wir es gleich nie durch Zergliederungen, durch Untersuchungen des Details, und durch dazu erforderliche Beyspiele hinlänglich bestätigen können. Die Be-

*) In den neuern Zeiten ist in Frankreich sogar eine Erfindung gemacht worden, vermittelst welcher die jetzige Aussprache, und der wahre Klang der Vocalen und Wörter in der französischen Sprache auf die Nachwelt gebracht werden kann. Wer diese und ähnliche Erfindungen von dieser Seite betrachtet, wird nicht umhin können, sie für sehr wichtig zu halten, und zu wünschen, daß man sowol für ihre immer größere Vervollkommung, als für ihre Erhaltung alle möaliche Sorgfalt tragen möchte. Sie sind das einzige Mittel, unsere Art der Aussprache, unsere Art von Musik gleichsam lebendig auf die Nachkommen zu bringen, und ihnen nach einem etwanigen Verfall die Wiederentdeckung derselben leichter zu machen, als sie uns von den Alten gemacht worden ist.

griffe und Gefühle der Griechen und Römer in den Verhältnissen intellectueller und sichtbarer Gegenstände, waren mit den unsrigen vollkommen übereinstimmend. Die Werke ihrer Dichter, Redner, Geschichtschreiber und Künstler, welche sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben, beweisen es hinlänglich. Wir würden sie nicht so bewundern, wie wir thun, sie nicht zu Mustern wählen können, wonach wir uns zur Schöpfung ähnlicher Werke zu bilden suchen, wenn sie nicht den allgemeinen Grundgesetzen von Schönheit und Ordnung entsprechend wären, deren Wahrheit sich auf die Beschaffenheit unsers ganzen Wesens gründet, und von jedem Individuo so bald gefühlt wird, als es in der Entwickelung seiner Kräfte diejenige Stuffe erstiegen hat, auf welcher nur allein Verhältniß, Ordnung und Zusammenhang mehrerer einzelnen Theile übersehen und begriffen werden kann. Da nun die Griechen und Römer im Stande ihrer höhern Cultur, in intellectuellen und sichtbaren Gegenständen mit uns ähnlich dachten, fühlten und sahen, nach einerley Grundgesetzen der Natur und Schönheit dichteten, sprachen, Statuen bildeten, Häuser bauten u. s. f. so ist nicht einzusehen, aus welchen vernünftigen Gründen sie in Gegenständen des Gehörs, oder in ihrer Musik davon abgehen konnten, und man mag diesen Umstand betrachten wie man will, so wird man immer finden, daß, wenn es wirklich geschah, es um keiner andern Ursache willen geschehen seyn kann, als weil sie in dieser Kunst noch keine so beträchtliche Fortschritte zur Vollkommenheit gethan hatten, als in andern Künsten und Wissenschaften.

Sowol die Poetik des **Aristoteles** als des **Horaz**, enthält Vorschriften zur Erreichung poetischer Schönheiten, die bis auf den heutigen Tag gegolten haben, und so lange nicht alle Begriffe von wahrer poetischer Schönheit unter den Menschen verloren gehen, stets, auch unter den verschiedensten Nationen bey einerley Grad von Aufklärung und Entwickelung ihrer Geistesfähigkeiten, gelten werden. Der Dichter, welcher sie befolgt, dichtet der allgemeinen Empfindung der kultivirten Menschheit gemäß, nützt und vergnügt; der sie nicht befolgt, rührt weder Herz noch Geist, und ist entweder für seine Zeitgenossen und Nachkommen gänzlich ungenießbar, oder fällt wenigstens in diejenige Menschenklasse zurück, deren Gefühl für Wahrheit, Schönheit und Ordnung noch schlummert, noch nicht erwacht ist.

Man befolge hingegen die musikalischen Vorschriften der alten Theoristen, in so weit sie bey dem Mangel an praktischen Beyspielen für uns begreiflich sind, und befolgt

werden können, so wird man alles umgekehrt finden, und glauben müssen, das Ohr der Griechen und Römer sey ganz anders gebaut gewesen, als das unsrige, habe folglich für seine Gegenstände die Befolgung ganz anderer Schönheitsgesetze erfordert, als in den Werken der Dichtkunst, Malerey, Bildhauerkunst u. s. f. Nichts scheint darin mit den Begriffen von Ordnung, mit den allgemeinen Grundgesetzen von Schönheit, welche alle Nationen auf einer gleichen Stuffe von Cultur von jeher befolgt haben, und noch befolgen, überein zu stimmen, und ein Tonstück nach diesen Vorschriften eingerichtet, ist für uns so ungenießbar, als ein Tonstück der amerikanischen Wilden, oder eines andern Volks, dessen Grad von Cultur dem ihrigen ähnlich ist. Soll es in der Natur noch andere Schönheitsgesetze geben, als Ordnung und gegenseitige Beziehung in den mannichfaltigen Theilen eines Ganzen, stuffenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesetzten u. s. f. und sollen die Griechen und Römer diese, andern kultivirten Nationen unbekannte Schönheitsgesetze in ihrer Musik befolgt haben, woher kömmt es denn, daß sie nicht auch in den Werken der Dichtkunst, in andern Wissenschaften und Künsten solche unbekannte Schönheitsgesetze befolgten, sondern vielmehr ganz übereinstimmend mit uns fühlten und dachten? Noch mehr: wenn diese Schönheitsgesetze, welche die Griechen und Römer in ihrer Musik befolgten, wirklich wahre Schönheitsgesetze, nur von anderer Art als die unsrigen waren, woher kommt es denn, daß sie mit den musikalischen Schönheitsgesetzen weit minder kultivirter Völker, die überhaupt in der Entwickelung ihrer Geistesfähigkeiten noch zurück sind, eine so auffallende Aehnlichkeit haben? Woher kommt es, daß ihre Melodien, so wie wir sie uns aus den Lehrsätzen ihrer Theoristen vorstellen müssen, den Melodien der Neugriechen, Türken, Perser, Chineser, und anderer Völker dieser Art ähnlich sind? —

Mich deucht, es folgt hieraus unwidersprechlich, daß der Maasstab, dessen wir uns zur Vergleichung und Schätzung der alten Musik bedienen, so unsicher nicht ist, als einige glauben wollen. Die Gesetze des Empfindens sind bey allen gebildeten Völkern den Gesetzen des Denkens ähnlich; der Unterschied besteht vielleicht blos darin, daß die Seele in dem einen Fall sich leidend, in dem andern aber thätig verhält. Sollen die Kunstausdrücke beyder Modificationen einer und eben derselben Kraft einander weniger ähnlich seyn? — Noch größer ist diese Aehnlichkeit unter den verschiedenen Empfindungen selbst. Kein Sterblicher erhält seine Vergnügungen des Auges nach andern Gesetzen, als seine Vergnügungen des Gehörs. Eben das Gesetz der Natur, welches die Licht-

ſtralen ſo bricht, daß für das Auge angenehme Farben, und durch zweckmäßige Zuſammenſetzung derſelben ſchöne Verhältniſſe entſtehen, bildet auch die Luftwellen durch klingende Körper ſo, daß Töne entſtehen, deren Verhältniſſe dem Ohr nicht nur an ſich, wie einzelne Farben dem Auge, angenehm ſind, ſondern auch zum getreueſten Ausdruck zuſammenhängender Empfindungen dienen können. Der Maler hat daher ſeine einzelnen hohen und tiefen Farben, wie der Tonkünſtler ſeine einzelnen hohen und tiefen Töne; er hat in der Zuſammenſtellung der einzelnen Farben ſeine Tonart (ruono di colore,) ſeine Zeichnung, ſein Colorit, ſein Licht und ſeinen Schatten, wie der Tonkünſtler Tonarten, Melodie, Harmonie, Forte, Piano u. ſ. f. hat. Alles iſt einander ähnlich, bis auf den einzigen Umſtand, daß in dem einen Fall die Ausdrücke bleibend, in dem andern aber fortgehend ſind.

Sollen nun bey einer ſo großen Uebereinſtimmung der allgemeinen Geſetze der Ordnung und Schönheit in allen Werken der Natur, in der Entwickelung der Kräfte unſers Geiſtes und Herzens, bloß in den Gegenſtänden des Gehörs, bloß in der Muſik andere Geſetze der Schönheit möglich ſeyn? Soll jedes ungebildete Volk nach Willkür Tonleitern bilden, und, auch wenn ſie den allgemeinen Begriffen von Ordnung, Zuſammenhang und Schönheit, welche unter gebildetern Nationen herrſchen, nicht entſprächen, dennoch verlangen können, daß man ſie in ihrer Art für ſchön, ordentlich und zuſammenhängend erkenne und annehme? Sollten alle Künſte und Wiſſenſchaften ihre feſten, unveränderlichen Grundgeſetze haben, und nur die Grundgeſetze der Muſik allein ſo veränderlich wie die Moden ſeyn? *) Sollte je die Enharmonik der Griechen, die entweder ganze Stuffen überſprang, oder in zu kleinen Intervallen fortſchritt, folglich unſern allgemeinen Begriffen von Ordnung und Zuſammenhang auf keine Weiſe entſprach, dennoch für ordentlich, zuſammenhängend und ſchön gehalten werden können? **)

*) Man leſe hierbey im Sulzerſchen Wörterbuche den Artikel Muſik, und die Steffaniſche Abhandlung: *Quanta certezza habbia da ſuoi principii la Muſica*, welche Werkmeiſter in einer deutſchen Ueberſetzung herausgegeben hat.

**) Man bemerke, daß hier bloß von den Grundgeſetzen, von den erſten Elementen der Kunſt die Rede iſt, welche auf die Natur des Menſchen gegründet ſind, und ſich überall wenigſtens eben ſo gleich ſeyn müſſen, als es die Natur der Menſchen ſelbſt iſt.

Auf alle diese Fragen wird man die Antworten in der diesem Bande vorgesetzten Einleitung finden. Sie ist hauptsächlich dazu bestimmt, den Zusammenhang der Kunst mit der Natur unserer Gefühle, und der Art und Weise ihrer Aeußerungen zu zeigen. Nur in diesem Zusammenhang läßt sich begreifen und erweisen, was nothwendiges, unumstößliches Grundgesetz, und was willkürlich oder relativ ist. Wer beydes von einander absondert, Empfindung und Kunstausdruck derselben einzeln betrachtet, baut seine Theorie auf Sand, und errichtet sich ein Fundament, welches alle Augenblicke in Gefahr ist, von jedem Lüftgen umgeweht zu werden. Seine Kritik hat dann ein Ende, denn es mangelt ihr ein Grundgesetz der Schönheit, wonach sie sprechen und urtheilen kann. Sie muß für schön erkennen, was jeder Mensch, was jedes Volk nach dem Maaße seiner Kenntniß, nach dem Grade der Entwickelung seiner Fähigkeiten für schön gehalten wissen will. Die Schönheit der Musik liegt dann nicht in ihr selbst, nicht in der Uebereinstimmung ihrer Ausdrücke mit den Empfindungen gebildeter Menschen, sondern blos in dem Maaß von Kenntniß und Geschmack des Zuhörers, so wie die Schönheit eines Mädchens im Auge des Liebhabers. Mögen doch tausend Jünglinge von feinerm Geschmack die Wahl eines Liebhabers belachen, seine Geliebte für das häßlichste Mädchen unter der Sonne halten, sie ist dennoch schön, denn sie hat jemand gefunden, dem sie gefällt. Der Neugrieche, der Türke, der Perser, der Chinese, der amerikanische Wilde, dessen Tonleitern, woraus er seine Melodien bildet, von den unsrigen so sehr abweichen, daß wir nicht im Stande sind, nur die mindeste Ordnung und Schönheit darin zu finden, hat dennoch eine schöne Musik, weil sie ihm gefällt, und weil er die nämliche Unordnung, die wir der seinigen vorwerfen, auch an der unsrigen gewahr zu werden glaubt.

Man nehme hingegen ein festeres Grundgesetz der Kunstschönheit an, man baue es auf den dauerhaften und unveränderlichen Zusammenhang der Kunstausdrücke mit dem Gang und der Aeußerung menschlicher Empfindungen, so wie sie sich bey gebildeten Völkern, nicht auf der niedrigsten Stuffe der Cultur findet, und man wird bald begreifen, daß manches Volk und mancher einzelne Mensch, in manchem Grad von Cultur Vergnügen an seiner Musik finden und sie für schön halten kann, ohne daß sie es deswegen wirklich ist. Die Beschäftigung und Unterhaltung eines Mannes macht einem Kinde oder Knaben so wenig Vergnügen, als die Musik eines gebildeten Volks einem ungebildeten. Aber, so wie ein Knabe an Kenntnissen und an der Entwickelung seiner Fähigkeiten zunimmt, gewinnt er immer mehr Geschmack an der Unterhaltung des Mannes. Der

Mann hingegen kann nie wahres Vergnügen an den Spielen des Knaben finden, weil er, um dieses zu können, an Einsichten und Kenntnissen wieder abnehmen müßte.

Man wende dies auf die Musik verschiedener Völker in verschiedenen Graden der Ausbildung an, und man wird hinlänglichen Aufschluß über manchen räthselhaften Umstand finden, man wird sich sogar die großen Wirkungen daraus erklären können, welche die Musik hier und da hervorgebracht haben soll, und wirklich hervorgebracht haben kann. So wie jugendliche Spiele das Herz des Knaben weit lebhafter ergötzen, als ungleich wichtigere und weisere Beschäftigungen das Herz des Mannes, so sind auch die Eindrücke und Wirkungen der Künste bey einem Volke, welches entweder den Jahren, oder der ihnen angemessenen Ausbildung seiner Geisteskräfte nach, noch ein junges Volk ist, weit stärker, als bey ältern, bey gebildetern Völkern. Ist diese lebhaftere Wirkung dem innern Werthe der Kunst zuzuschreiben, ist sie eine Folge wahrer, innerer Schönheit? — Gewiß eben so wenig, als das lebhafte Ergötzen des Knaben an seinen jugendlichen Spielen, ein Beweis von der Schönheit und Feinheit derselben ist.

Um dies alles lebhaft und überzeugend zu fühlen, muß man die Natur der Kunst nach ihrem ganzen Umfange kennen. Man muß wissen, wie sie sich eben allmälig entwickelt, wie sich aus dem ersten Quell derselben zuerst verschiedene kleine Bäche, nach und nach aber immer größere Ströme bilden, bis endlich alle in einen unübersehbaren Ocean zusammenfließen. In der Einleitung, die ich, ohne unbescheiden zu seyn, wenigstens als Versuch einer Metaphysik der Tonkunst ansehen kann, habe ich ihre Beschaffenheit an der Quelle, ihre allmälige Entwickelung zu Bächen und Strömen, und den Zusammenhang, worin sie in jeder Gestalt mit dem Grad von Cultur irgend eines Volkes steht, und demselben angemessen ist, zu zeigen gesucht. Wer mir darin mit Aufmerksamkeit folgt, wird sich dadurch zur richtigen Beurtheilung alles dessen, was in den folgenden Kapiteln über die innere Beschaffenheit der Musik bey den Egyptiern, Hebräern, Griechen und Römern gesagt ist, am besten vorbereiten, und mein billigster Richter werden können. Er wird sich nicht darüber ereifern, daß die alte Musik der Natur der Sache und Umstände nach, nicht den Grad von Ausbildung gehabt haben soll, welchen ihr die Bewunderer des Alterthums so gerne zuschreiben wollen; denn er findet diese Meynung mit Gründen unterstützt und bestätigt, die für jeden unwidersprechlich und überzeugend seyn müssen, der Wahrheit liebt, und Natur der Kunst und des Menschen so weit

kennt, daß er weiß, was unter gewissen Umständen möglich oder unmöglich ist. Er wird mit einem Worte, nicht das Wunderbare und Unerklärliche, sondern das Natürliche, nur das wirklich Begreifliche begreiflich finden.

Von dem übrigen Inhalte dieses Werks habe ich nur wenig zu sagen. Ich will dem Urtheil des Lesers in nichts vorgreifen, und aus dieser Ursache nicht einmal die Gesichtspunkte angeben, aus welchen ich am liebsten beurtheilt werden möchte, und unstreitig am billigsten beurtheilt werden würde. Ich überlasse mein Werk seinem Schicksal. Wer im Stande ist, es mit Sprachkenntniß zu lesen, wird leicht finden, was darin geleistet oder nicht geleistet ist. Meine Vorgänger habe ich genutzt, in so weit sie nach meinen Absichten zu nutzen waren. Ich bin ihren Meynungen weder sclavisch gefolgt, noch habe ich sie aus bloßem Eigensinn, oder aus Partheylichkeit verworfen. Das Ziel, welches ich zu erreichen suchte, war Wahrheit, und ich glaube, alles was mir von diesem Gute durch sie überliefert worden ist, nach der Regel des Seneca als ein guter Hausvater nicht nur erhalten, sondern sogar um etwas vermehrt zu haben. Ich überliefere es nun weiter, damit ein anderer desgleichen thue. Es ist noch viel zu thun, und wird nach Jahrtausenden noch viel zu thun seyn *).

Der Darstellung hätte ich hin und wieder gerne etwas mehr Lebhaftigkeit gegeben. Je trockner der Gegenstand an sich ist, welchen ein Schriftsteller bearbeitet, desto größere Sorgfalt muß er anwenden, ihn durch seinen Vortrag zu heben und angenehmer zu machen. Allein, der Schauplatz der Geschichte, welche hier im ersten Band abgehandelt wird, der ehemals großentheils so reizend war, und so herrliche Blumen und Früchte aller Art trug, ist nun eine öde Wüste geworden, in welcher alles erstorben ist. In einer so öden Wüste, wo man nichts als zusammengestürzte Ruinen gewahr wird, aus welchen die ehemalige Gestalt und Schönheit derselben auf keine Weise mehr zu erkennen ist, wo kein Geschöpf mehr Leben athmet, fühlt sich der Geist, welcher bey einem solchen Anblick lange verweilen muß, nach und nach so davon angesteckt, daß er selbst ermattet, und nicht selten alle Lebhaftigkeit verliert.

*) Agamus bonum patrem familiae: faciamus ampliora, quæ accepimus; major ista hereditas a me ad posteros transeat. Multum adhuc restat operis, multumque restabit: nec ulli nato post mille secula præcludetur occasio aliquid adhuc adjiciendi. *Seneca epist. 64.*

Alles was daher billigerweise bey einem solchen Gegenstande von einem Schriftsteller gefordert werden kann, ist Reinheit, Richtigkeit und Deutlichkeit des Ausdrucks. Bis zur Schönheit wird er nur selten erhoben werden können. Indessen wird man doch bemerken, daß der Verfasser, sobald er nur ein wenig Land erblickte, welches ihm fähig schien, ein Blümchen zu tragen und zu nähren, auch nicht versäumt hat, eines dahin zu pflanzen. Als solche mögen auch größtentheils die angeführten Stellen aus alten Dichtern angesehen werden, die ich weggelassen haben würde, wenn ich nicht geglaubt hätte, dem Geist des Lesers dadurch von Zeit zu Zeit eine kleine Erholung zu verschaffen, und ihn in einer an sich selbst so trockenen Unterhaltung, als die Geschichte und das Studium einer alten ausgestorbenen Kunst ist, vor allzu großer Ermüdung zu sichern.

Ungleich angenehmere und lachendere Aussichten hat der Leser in den folgenden Theilen dieses Werks zu erwarten, und ich werde es nicht an gehöriger Sorgfalt fehlen lassen, sie, in soweit es meine Kräfte erlauben, so unentstellt als möglich vor seine Augen zu bringen.

Mit Citaten habe ich mein Werk zwar nicht überhäuft, aber doch nicht umhin gekonnt, mehrere derselben ganz abdrucken zu lassen, als ich anfänglich wollte. Ich halte übrigens ihrentwegen keine andere Entschuldigung für nöthig, als die, daß ich es für eine Bequemlichkeit des Lesers hielt, wenigstens die wichtigsten Stellen und Beweise aus alten Schriftstellern beym Lesen sogleich gegenwärtig zu haben, ohne sie erst in den angeführten Büchern mit Mühe aufsuchen zu müssen. Da ich nicht im Stande war, vom Anfange der Arbeit an, stets einerley Ausgaben dieser Schriftsteller gebrauchen zu können, so ist, damit der Leser die daraus angeführten Stellen, falls er Lust dazu hat, dennoch finden könne, nur bey wenigen die gebrauchte Ausgabe unangezeigt geblieben.

Statt des Registers habe ich diesem Bande ein Inhaltsverzeichniß der Paragraphen beygefügt. Man wird sich leicht so lange damit behelfen können, bis am Schluß des Werks ein vollständiges Sachregister nachfolgt.

Versehen und Nachlässigkeiten von mancherley Art, wird man übrigens hier so wie in jedem menschlichen Werke finden. Sie sind indessen gewiß um desto verzeihlicher, je weitläuftiger und mit je größern Schwierigkeiten ein Werk verbunden ist, worin sie begangen werden. In Hauptsachen hoffe ich jedoch, habe ich mir nur unbeträchtliche

Versehen zu Schulden kommen lassen. Und was die Nachlässigkeiten in der Darstellung betrift, so vergönnt ja Horaz sogar dem Dichter, in einem großen Werke bisweilen zu schlummern *); warum sollte sich ein prosaischer Schriftsteller, bey welchem Sorgfalt für die höchste Schönheit und Vollkommenheit der Darstellung zwar immer sehr lobenswürdig, aber noch nicht so ganz nothwendiges Erforderniß wie bey dem Dichter ist, nicht wenigstens gleicher Nachsicht zu erfreuen haben? —— Göttingen, im September, 1787.

Der Verfasser.

*) Verum operi longo fas est obrepere somnum. *De art. poet.*

Inhalt.

Einleitung.

§. 1. Nutzen einer richtigen Vorstellung vom Umfang der Musik, und wie sie nach und nach einen so großen Umfang erhalten hat.

§. 2. Diese richtige Vorstellung läßt sich am leichtesten aus der Vergleichung der Musik mit der Sprache erhalten.

§. 3. Erste Periode der Musik. Besteht blos in unverbundenen Tönen und Geräusch.

§. 4. Der Mensch kann in seinem ersten Zustand noch keine Vorstellungen und Begriffe mit den Empfindungen verbinden.

§. 5. Dies lernt er sehr spät, und kann daher keinen Unterschied an den Tönen bemerken.

§. 6. Das einzige Mittel, seine einfachen Töne unterhaltend zu machen, war der Rhythmus.

§. 7. Was man unter einer aus einfachen Klängen bestehenden Musik zu denken habe.

§. 8. Dieser erste Zustand der Musik hat sehr lange gedauert, und dauert noch bey vielen Völkern. Ist aber seiner schlechten Beschaffenheit ungeachtet, für rohe Völker doch sehr unterhaltend.

§. 9. Zweyte Periode der Kunst. Aehnlichkeit zwischen der Aeußerung der Empfindung und Gedanken.

§. 10. Daher entstehende Aehnlichkeit der Tonleitern mit den Redetheilen in der Sprache.

§. 11. Dieser Redetheile waren sowol in der Sprache als in der Musik anfänglich wenige.

§. 12. Beweis, daß bey der Bildung der ersten Tonleitern nach dem dunkeln Gefühl von der innern Bedeutung der Töne verfahren worden.

§. 13. Von der Entstehung dieser musikalischen Redetheile an, wird die Musik eine Kunst, und wahre Empfindungssprache.

§. 14. Modificationen der Empfindung, und daher entstehende Nothwendigkeit, auch die Ausdrücke derselben zu modificiren.

§. 15. Wie diese Medificationen in der Musik entstehen.

§. 16. Mit wenigen Kunstausdrücken lassen sich auch nur wenig modificirte Empfindungen schildern.

§. 17. Selbst zur Schilderung dieser wenig modificirten Empfindungen gehören außer den innern Kunstausdrücken noch äußere Hülfsmittel. Nämlich

I. Rhythmus.

II. Richtiges Verhältniß der Intervallen.

III. Verschönerter und jeder Art der Empfindung angemessener Ton, blos in physikalischem Betracht.

§. 18. Dritte Periode der Kunst. Gedanken und Empfindungen entspringen aus einer gemeinschaftlichen Grundkraft der Seele, und beweisen aufs neue, daß die Ausdrücke beyder Kräfte einerley Gesetzen unterworfen sind.

§. 19. Die Kunstausdrücke müssen daher eben so mannichfaltig werden, als die Empfindungen mannichfaltig sind.

§. 20. Zu dieser Mannichfaltigkeit der Kunstausdrücke hat die Erfindung der Harmonie das meiste beygetragen, und zwar erstlich durch genauere Bestimmtheit derselben.

§. 21. Zweytens durch die vermittelst neuer Zusammensetzungen, und Versetzungen mehrerer Stimmen bewirkte Vermehrung der Kunstausdrücke. Beyspiele für beyde Fälle.

§. 22. Drittens durch Veranlassung zur Berichtigung und Erweiterung unserer Tonleitern, so wie auch zur Bildung unsers ganzen Tonsistems nach seiner jetzigen Beschaffenheit.

§. 23. Harmonie als letztes Vervollkommnungsmittel der Kunst, konnte auch erst im männlichen Alter derselben erfunden werden, und ist hauptsächlich eine Folge von der Erfindung unserer Clavierinstrumente.

§. 24. Verschiedene Meynungen über die Nothwendigkeit und den Nutzen der Harmonie. **Rousseau** nennt sie eine barbarische und schädliche Erfindung. **Sulzer** hat schwankende Begriffe von ihr.

§. 25. Widerlegung einiger seiner Meynungen.

§. 26. Die Quelle solcher Begriffe ist der Mangel an Kunstkenntniß.

§. 27. Unter Musik hat man sich also eine allgemeine Empfindungssprache zu denken, von eben so großem Umfange, als eine ausgebildete Ideensprache.

§. 28. Eine große Anzahl von Kunstausdrücken kann ohne Befolgung gewisser Vorschriften oder Verhaltungsregeln nicht zweckmäßig angewendet werden.

§. 29. Die Verhaltungsregeln bey der Zusammensetzung musikalischer Ausdrücke theilen sich der Natur der Sache nach, in **grammatische und rhetorische**.

§. 30. Die musikalische Grammatik lehrt; wie einzelne Sätze 1) melodisch; 2) harmonisch; 3) rhythmisch, zusammengesetzt und geschrieben werden.

§. 31. I. **Melodische Zusammensetzung.**

§. 32. Vergleichung der Tonleitern mit den Redetheilen der Sprache.

§. 33. Unterschied der in den Tonleitern liegenden einzelnen Töne in Absicht auf Bedeutung.

§. 34. Auf diese Bedeutung gegründete Regeln melodischer Fortschreitungen.

§. 35. Beweis, daß ohne gehörig gebildete Tonleitern keine ordentliche und bedeutende Melodie möglich ist.

§. 36. Allgemeine Betrachtung über diese Materie.

§. 37. II. **Harmonische Zusammensetzung.**

§. 38. Verhältniß der Harmonie und Melodie.

§. 39. Folgerung, ob die Harmonie aus der Melodie, oder die Melodie aus der Harmonie entspringe.

§. 40. Melodie entwickelt sich aus der Harmonie und nach den Gesetzen derselben.

§. 41. Harmonie verhält sich zur Melodie wie die Logik zu den Sprachausdrücken.

§. 42. III. **Rhythmische Zusammensetzung.**

§. 43. Der Rhythmus ist äußeres Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks.

§. 44. Mannichfaltiger Gebrauch des Rhythmus in der Musik.

§. 45. Er muß leichte und bestimmte Verhältnisse haben.

§. 46. Hängt von der innern Bedeutung der einzelnen Töne eines melodischen Satzes ab.

§. 47. Wird von vielen für wichtiger gehalten, als er wirklich ist.

§. 48. Der Rhythmus der Griechen war von dem unsrigen sehr verschieden.

§. 49. Betrachtungen über das allgemeine Band aller einzelnen Theile einer Wissenschaft oder Kunst.

§. 50. Kein Theil kann für sich allein gehörig ausgebildet werden.

§. 51. Anwendung auf die Musik.

§. 52. Die phyſikaliſche und mathematiſche Klanglehre, nebſt der muſikaliſchen Schreibekunſt ſind Hülfstheile der muſikaliſchen Grammatik.

§. 53. I. **Betrachtungen über die phyſikaliſche Klanglehre oder Akuſtik.**

§. 54. Beträchtlichſter Nutzen der Akuſtik.

§. 55. II. **Mathematiſche Klanglehre hat als Berichtigungsmittel der Akuſtik gedient.**

§. 56. Der größte Dienſt, den ſie der eigentlichen Muſik geleiſtet hat, beſteht in der Berichtigung unſers allgemeinen Tonſyſtems.

§. 57. Sie gehört eigentlich zur Inſtrumentenbaukunſt.

§. 58. III. **Betrachtungen über die muſikaliſche Schreibekunſt.**

§. 59. Sie kann erſt nach einiger Ausbildung der Kunſt erfunden werden ſeyn.

§. 60. Woher es kommt, daß kein Volk vor Erfindung der alphabetiſchen Schrift eine Melodie aufſchreiben konnte.

§. 61. Unbequemlichkeit und Unvollkommenheit der erſten muſikaliſchen Schreibekunſt.

§. 62. Man verfehlte anfänglich die bildliche Vorſtellung der Tonleiter.

§. 63. Selbſt nach gemachter bildlicher Vorſtellung verwechſelte man noch lange Zeit die Töne und Worte eines Geſangs miteinander.

§. 64. Endliche Erfindung und wahrer Gebrauch der Linien.

§. 65. **Lamberts** Einwendung gegen die muſikaliſche Schreibekunſt.

§. 66. Orthographie der muſikaliſchen Schreibekunſt.

§. 67. Schema aller zur muſikaliſchen Grammatik gehörigen **Theile**

§. 68. **Von der muſikaliſchen Rhetorik.**

§. 69. Kurze Geſchichte derſelben, a) bey den Deutſchen.

§. 70. 71. b) Bey den Franzoſen.

§. 72. Sie iſt überall noch unbearbeitet.

§. 73. Kurzer Inhalt derſelben.

§. 74. I. **Periodologie.** Iſt logiſch und rhythmiſch.

§. 75. Länge der Perioden.

§. 76. Einheit derſelben.

§. 77. Präciſion.

§. 78. Verhältniß unter den Gliedern einer Periode.

§. 79. Runde. Abwechſelung langer und kurzer.

§. 80 Die Geſetze der Periodologie müſſen vorzüglich bey kurzen und geſchwinden Tonſtücken am ſtrengſten beobachtet werden.

§. 81. II. **Von den muſikaliſchen Schreibarten.** Eintheilung derſelben nach ihrer Anwendung.

§. 82. In die Kirchenſchreibart.

§. 83. Kammerſchreibart.

§. 84. Theaterſchreibart.

§. 85. Eintheilung derſelben nach ihrem innern Weſen, und nach deren Eigenſchaften.

a) Styl der traurigen Affekten.

b) Styl der fröhlichen Affekten, die in Luſtigkeit ausbrechen.

c) Styl der hohen, ſtillen Selbſtzufriedenheit.
d) Styl der würkenden, heftigen Affekten.
§. 86. Gründe dieſer Eintheilung.
§. 87. III. Von den Muſikgattungen.
§. 88. Der Choral iſt die einfachſte und älteſte Muſikgattung.
§. 89. Homophoniſche Muſikgattungen. Polyphoniſche.
§. 90. Nähere Beſtimmung und Gründe der Homophonie und Polyphonie aus den einfachen und vielfachen Empfindungen einzelner und mehrerer Perſonen.
§. 91. Neuer Beweis für die Nothwendigkeit der Harmonie in ihrem ganzen Umfange.
§. 92. Anwendung auf den Begriff von der Fuge.
§. 93. Bild von der äußern und innern Form der Fuge.
§. 94. Die Fuge iſt das höchſte Werk der muſikaliſchen Kunſt.
§. 95. Fugen müſſen mit einer ſtarken Beſetzung ausgeführt werden.
§. 96. Die Fuge kann in ſehr vielen andern Muſikgattungen mit Nutzen gebraucht werden.
§. 97. IV. Von der Anordnung muſikaliſcher Gedanken in Rückſicht auf den Umfang der Tonſtücke, nebſt der Lehre von den Figuren.
1) Aeſthetiſche Anordnung. Iſt in der Natur unſerer Empfindungen und der Sache gegründet.
§. 98. Iſt nur bey Tonſtucken von einigem Umfang anzuwenden.
§. 99. Was die Einleitung, der Haupt- und Gegenſatz iſt.
§. 100. Fortſetzung.
§. 101. Was Zergliederungen der Gedanken ſind.
§. 102. Von den Verſetzungen, und der Individualiſirung allgemeiner Ausdrücke.
§. 103. Von der Widerlegung, Bekräftigung und dem Schluſſe eines Tonſtücks.
2) Von den rhetoriſchen Figuren.
§. 104. Der Gebrauch der Figuren gründet ſich auf den allgemeinen Zuſammenhang unſerer Seelenkräfte, und ſie erhalten daher ihre verſchiedenen Benennungen.
§. 105. Die Tonſprache hat nicht alle Figuren mit der Rede gemein.
§. 106. Was ſie in der Muſik eigentlich ſind.
§. 107. Wie vielerley ſie ſind.
§. 108. Von den Figuren für den Verſtand.
§. 109. Von den Figuren für die Einbildungskraft.
§. 110. Allgemeine Betrachtung über beyde Arten.
§. 111. Fortſetzung.
§. 112. 113. 114. 115. 116. 117. Nähere Erklärung einiger Figuren, nebſt praktiſchen Beyſpielen.
§. 118. Von den Figuren für die Aufmerkſamkeit.
§. 119. Beym Gebrauch aller Figuren iſt Vorſicht anzuwenden.
§. 120. V. Vom Vortrag, oder von der Declamation der Tonſtücke.
§. 121. VI. Ueber die muſikaliſche Kritik. Was ſie iſt.
§. 122. Ihr Nutzen.

§. 123. Zweifel gegen die Nothwendigkeit der Regeln.
§. 124. Worin ſie beſtehen.
§. 125. 1) Das Genie ſey früher als die Regel, ſey ſich alſo ſelbſt genug. Widerlegung.
§. 126. 2) Die Regeln ſollen das Genie unterdrücken. Widerlegung.
§. 127. 3) Auch regelloſe Stücke ſollen oft allgemeinen Beyfall finden. Widerlegung.
§. 128. 129. Fortſetzung.
§. 130. Allgemeiner Begriff vom Schönen.
§. 131. Eintheilung des Schönen in das abſolute und relative.
§. 132. Gründe und Urſachen beyder Arten.
§. 133. Muſikaliſcher Geſchmack. Was und wie vielerley er iſt.
§. 134. Schema aller zur muſikaliſchen Rhetorik gehörigen einzelnen Theile.
§. 135. Beſchluß der Einleitung.

Erſtes Kapitel. Vom Urſprung und den Erfindern der Muſik.

§. 1. Muſik iſt dem Menſchen angeboren, und ein eben ſo nothwendiger Theil ſeines Weſens, als die Sprache.
§. 2. Erſte Erfindung iſt nichts als erſte Entdeckung dieſes angebornen Triebes geweſen.
§. 3. Beweiſe, daß der erſte Zuſtand der Künſte bey allen Völkern ſehr klein war.
§. 4. Beweiſe aus neuern Zeiten.
§. 5. Verhältniß des Zuſtands der Nationen gegen den erſten Zuſtand ihrer Künſte.
§. 6. Die ſogenannten erſten Erfinder ſind nur erſte Ausüber der Künſte geweſen.
§. 7. Welche Perſonen des Alterthums ſolche erſte Ausüber waren.
§. 8. 9. Bey welchen Völkern des Alterthums dieſe Ausübung am vorzüglichſten war.

Zweytes Kapitel. Geſchichte der Muſik bey den Egyptiern.

§. 1. Alter Egyptens.
§. 2. Fabelhafte Zeitrechnung der Egyptier.
§. 3. Die Egyptier ſchreiben die Erfindung aller Künſte ihren erſten Beherrſchern zu.
§. 4. Ruhm der egyptiſchen Künſte und Wiſſenſchaften.
§. 5. Die Egyptier ſind mit Recht als Erfinder vieler Künſte anzuſehen.
§. 6. Sie ſind keine Muſikverächter geweſen, wie Diodor ſagt.
§. 7. Beweis aus dem Plato.
§. 8. — aus dem Diodor ſelbſt.
§. 9. — aus dem Herodot.
§. 10. Sie hatten nur verboten, neue Muſikarten einzuführen.
§. 11. Sie haben wahrſcheinlich kein geordnetes muſikaliſches Syſtem gehabt.
§. 12. Warum ſie keines gehabt haben.
§. 13. Wie es nach der Meynung des Rouſſier beſchaffen geweſen ſeyn ſoll.
§. 14. 15. Widerlegung.

§. 16. Verhältniß der egyptiſchen Tonleiter zu den Stunden des Tages.
§. 17. Anwendung der Muſik bey den Egyptiern bey ihren Feſten und Leichenbegängniſſen.
§. 18. — beym Diajenfeſte, ſo wie auch beym Bacchus- und Oſirisfeſte.
§. 19. Beym Herumtragen der Bücher ihres Mercur oder Hermes.
§. 20. Ihr Geſang auf den Linus.
§. 21. Privatanwendung bey häuslichen Feſten ſcheint bey den Egyptiern nicht ſtatt gefunden zu haben.
§. 22. Muſikaliſche Inſtrumente, welche von egyptiſcher Erfindung ſeyn ſollen.
§. 23. Von der Lyra des Mercur oder Hermes. Stimmung derſelben.
§. 24. Von dem Dichord auf einem zerbrochenen egyptiſchen Obelisk zu Rom.
§. 25. Betrachtung über dieſes Inſtrument.
§. 26. Von der einfachen Flöte.
§. 27. Von den übrigen egyptiſchen Inſtrumenten.
§. 28. Von dem Muſikzimmer in dem Grabmal des Oſymanduas bey Theben.
§. 29. Schreiben des Hrn. Bruce über die Muſik der Egyptier und der angränzenden Abyſſinier.
§. 30. Betrachtung über dieſes Schreiben und Folgerung über die innere Beſchaffenheit der alten egyptiſchen Muſik.
§. 31. Ob die Egyptier eine muſikaliſche Schreibekunſt hatten.
§. 32. Allgemeine Betrachtungen über die Schreibekunſt alter Völker.
§. 33. Fortſetzung.
§. 34. Man findet keine Spur, daß die Egyptier eine Notenſchrift gehabt haben.
§. 35. Sie müßten denn eine gehabt haben, die der Notenſchrift der Chineſen ähnlich iſt.
§. 36. Iſt aber blos ſchwache Vermuthung.
§. 37. Schluß daraus auf die innere Beſchaffenheit der egyptiſchen Muſik.
§. 38. 39. Unvollkommenheit der egyptiſchen muſikaliſchen Inſtrumente.
§. 40. Selbſt die von Hrn. Bruce entdeckte Thebaniſche Harfe mit 13 Saiten iſt unvollkommen.
§. 41. Das Geſetz der Egyptier, nach welchem der Sohn ſtets dem Geſchäft ſeines Vaters folgen mußte, war der Vervollkommnung ihrer Künſte hinderlich.
§. 42. Vom Kunſtgeſchmack der Egyptier überhaupt.
§. 43. Von der Beſchaffenheit ihrer Wiſſenſchaften.
§. 44. Folgerung daraus auf die Beſchaffenheit ihrer Muſik.
§. 45. 46. Von der Muſik der Egyptier unter den Ptolemäern zu Alexandrien.

Drittes Kapitel. Geſchichte der Muſik bey den Hebräern.

§. 1. Eine richtige und ſichere Vorſtellung von der Muſik der Hebräer iſt unmöglich.
§. 2. Man muß ſich mit den davon übrig gebliebenen Nachrichten begnügen.
§. 3. Einfluß der verſchiedenen Situationen, in welchen die Iſraeliten gelebt haben, auf die Beſchaffenheit ihrer Muſik.
§. 4. Moſaiſche Nachricht von der Erfindung der Muſik durch Jubal.
§. 5. Art der Fortpflanzung dieſer Erfindung durch zwo Säulen.
§. 6. Moſaiſche Nachricht von der Muſik zu Labans und Jacobs Zeiten.

§. 7. Uebereinſtimmung einer Stelle Hiobs mit den moſaiſchen Nachrichten. Wie man ſich die damalige Muſik zu denken habe.
§. 8. Fortſetzung.
§. 9. Siegsgeſang des Moſes und der Miriam.
§. 10. Folgerungen daraus.
§. 11. Erſte Anwendung der Muſik beym Gottesdienſt, und beym Krieg.
§. 12. Vorzüglicher Gebrauch der Trompete in dieſer Zeit.
§. 13. Triumphlied der Debora und des Siſſera.
§. 14 Von der Tochter Jephta.
§. 15 Vom Samuel. Von den Prophetenſchulen.
§. 16. Was die Prophetenſchulen für eine Abſicht hatten.
§. 17. Woher die große Wirkung der Muſik in dieſen frühen Zeiten bey den orientaliſchen Völkern kommt.
§. 18. Die Propheten der Hebräer nutzten dieſe Wirkung.
§. 19. Beyſpiele von der Vereinigung der Muſik und Weiſſagungskunſt.
§. 20. Nähere Abſicht und Zahl der Prophetenſchulen.
§. 21. Von der Muſik unter Saul.
§. 22. Wirkung der Muſik auf Sauls Melancholie.
§. 23. Lobgeſang des iſraelitiſchen Frauenzimmers auf David.
§. 24. Von der Muſik unter David. Muſikaliſche Einrichtung des Gottesdienſtes.
§. 25. Ob dieſer muſikaliſche Gottesdienſt mit lauter levitiſchen Sängern und Spielern beſetzt war.
§. 26. Ob auch das Frauenzimmer Theil daran genommen habe.
§. 27. Die Söhne der Leviten wurden unter gewiſſen Einſchränkungen zugelaſſen.
§. 28. Uebrige Einrichtung und Beſchaffenheit dieſes Gottesdienſtes.
§. 29. Vermuthung, daß David ſchon eine Kapelle gehabt habe.
§. 30. Von der Muſik unter Salome.
§. 31. Muſikaliſche Pracht bey der Einweihung des Tempels.
§. 32. Salomons Hofmuſik, iſt die erſte Kapelle, von welcher man gewiſſe Nachricht hat.
§. 33. Salomons Dichtkunſt und Kenntniß der Muſik.
§. 34. Beſchaffenheit der Muſik nach Salomons Tod.
§. 35. — Unter Ahas, Hiſkias, Manaſſe, bis zur Zerſtörung Jeruſalems durch Nebucadnezar.
§. 36. Zuſtand der hebräiſchen Muſik während der Babyloniſchen Gefangenſchaft.
§. 37. — unter den Hohenprieſtern und Maccabäern. Vom Schauſpielhaus des Herodes.
§. 38. Vom außergottesdienſtlichen Gebrauch der Muſik bey den Hebräern.
§. 39. Fortſetzung.
§. 40. Von der Muſik der Hebräer bey den Gaſtmalen.
§. 41. Bey Leichenbegängniſſen.
§. 42. Bey Erndteſeſten.

Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der Hebräer.

§. 43. Einfluß der Kenntniß der Inſtrumente auf die Beurtheilung der Muſik eines Volks.
§. 44. Große Anzahl der hebräiſchen Inſtrumente.
§. 45. Schwierigkeit, ihre wahre Beſchaffenheit zu erforſchen.
§. 46. Gattungen der hebräiſchen Inſtrumente.
§. 47. Von dem Inſtrumente: **Cinnor** oder **Kinnor**.
§. 48. Vorſtellung der Cabbaliſten von den Tönen der Davidiſchen **Cinnor**.
§. 49. Vom **Nebel**.
§. 50. Vom **Aſor**.
§. 51. Von den Inſtrumenten **Minnim**, **Machol** und **Schaliſchim**.
§. 52. Vom **Gittith**.
§. 53. Von den Blasinſtrumenten. **Schofar**, **Keren**, und **Chatzotzeroth**.
§. 54. Vom **Chalil** und **Nekabbim**.
§. 55. Von dem Inſtrument **Sumphonéia**.
§. 56. Von der **Maſchrokita**.
§. 57. Von dem Inſtrument **Magrepha**.
§. 58. Von der hebräiſchen **Pauke**, **Toph**, **Adufe**.
§. 59. Von den **Glocken-** und **Schellencymbeln** und **Caſtagnetten**.

Von den Ueberſchriften der Pſalmen.

§. 60. Ob durch die Pſalmenüberſchriften muſikaliſche Inſtrumente angedeutet werden.
§. 61. Sie dienten wahrſcheinlich zur Bezeichnung einer allgemein bekannten Melodie.
§. 62. Beweis dieſer Meynung aus den Ueberſetzungen der Ueberſchriften.
§. 63. Beweis aus der ähnlichen Gewohnheit anderer Völker, und der Meiſterſänger im Mittelalter.
§. 64. Fortſetzung.
§. 65. Von dem Wort **Selah**.
§. 66. Verſchiedene Meynungen darüber.
§. 67. Matheſons Meynung.
§. 68. Von dem Wort **Kamnatzeach**.

Von der innern Beſchaffenheit der hebräiſchen Muſik.

§. 69. Läßt ſich blos aus den Sitten, Zeitumſtänden, und der Kultur anderer Kenntniſſe und Künſte beurtheilen.
§. 70. Uebertriebene Vorſtellung, welche ſich die meiſten Schriftſteller von der Muſik der Hebräer machen.
§. 71. Urtheil aus der Beſchaffenheit der hebräiſchen Inſtrumente.
§. 72. Die hebräiſchen Inſtrumente ſind ſämmtlich unvollkommen.
§. 73. Sie ſcheinen noch jetzt in ihrer alten Beſchaffenheit im Orient und in Europa beym Landvolk vorhanden zu ſeyn.
§. 74. Die Beſchaffenheit des hebräiſchen Geſangs aus der hebräiſchen Sprache beurtheilt.
§. 75. Aus der Schönheit der hebräiſchen Poeſie läßt ſich nicht auf die Schönheit der hebräiſchen Muſik ſchließen.

§. 76. Die Hebräer hatten keine muſikaliſche Schreibekunſt.
§. 77. Auf welche Weiſe die hebräiſchen Accente zur Bezeichnung der Muſik gedient haben ſollen.
§. 78. Beyſpiele in Noten.
§. 79. Dieſe Schreibekunſt war ſehr unvollkommen, und konnte nur ein muſikaliſches Leſen bezeichnen.
§. 80. Ueber Speidels Probe einer nach der Bedeutung der Accente entzifferten Melodie mit vier Stimmen.
§. 81. Dieſe Probe beweiſt weiter nichts, als daß der hebräiſche Geſang eine bloße Cantillation war.
§. 82. Fortſetzung.
§. 83. Meynungen der neuern Juden von der alten Davidiſchen Muſik ſind unrichtig, und nicht auf Kenntniß der Muſik gebaut.
§. 84. Proben von neu-jüdiſchen Melodien zu verſchiedenen Pſalmen.
§. 85. Auch die großen Anſtalten, Vorbereitungen u. ſ. f. welche die Leviten machen mußten, beweiſen nichts für die Vortreflichkeit ihrer Muſik.
§. 86. Urſachen dieſer Unvollkommenheit.
§. 87. Anhänglichkeit und Unveränderlichkeit einmal eingeführter Gewohnheiten.
§. 88. Mangel an Schauſpielen.
§. 89. Vernachläßigung anderer Kenntniſſe und Künſte.
§. 90. Die Tempelmuſik der Hebräer war unſerm Kirchengeſang ähnlich.

Litteratur der hebräiſchen Muſik.

§. 91. Weitläuftigkeit dieſer Litteratur.
§. 92. Sammlungen, und allgemeine hiſtoriſche Schriften.
§. 93. Schriften, welche von der Muſik der Hebräer nach ihrem ganzen Umfange handeln.
§. 94. Schriften über einzelne Theile der hebräiſchen Muſik:
1) über die muſikaliſchen Inſtrumente der Hebräer.
2) über die Ueberſchriften der Pſalmen u. ſ. f.
3) über die hebräiſchen Accente als muſikaliſche Noten betrachtet.
4) von der Tempelmuſik der Hebräer insbeſondere.
5) Schriften vermiſchten Inhalts.

Viertes Kapitel. Geſchichte der Muſik bey den Griechen.

§. 1. Die Unterſuchung der griechiſchen Muſik iſt angenehm.
§. 2. Aber nicht weniger ungewiß als die egyptiſche und hebräiſche.
§. 3. Sie iſt in den älteſten Zeiten mit Fabeln vermiſcht.
§. 4. Anfang der griechiſchen Cultur, und Eintheilung dieſer Abhandlung.
§. 5. Unterſchied der fabelhaften und hiſtoriſchen Zeiten in der griechiſchen Geſchichte.

Des vierten Kapitels erſter Theil. Erſter Abſchnitt. Von der Muſik der Griechen unter den Göttern erſter Ordnung.

§. 6. Erſter Urſprung der Muſik bey den Griechen.
§. 7. Vom Cadmus.

§. 8. Vom Cadmus und der Harmenia.
§. 9. Vaterland, Erfindungen und Zeitalter des Cadmus.
§. 10. Verbesserung der Musik durch Jupiter.
§. 11. Von der Minerva. Erfinderin der Flöte.
§. 12. Vom Merkur. Erfinder der Lyre.
§. 13. Beschaffenheit der Lyre.
§. 14. Vom Apollo.
§. 15. Erfinder der Cither.
§. 16. Unterschiede der Lyre und Cither.
§. 17. Nähere Beschaffenheit der vom Apollo erfundenen Cither.
§. 18. Auf welche Weise die Lyre und Cither gespielt wurde.
§. 19. Wettstreit des Apollo mit dem Pan.
§. 20. Wettstreit des Apollo mit dem Marsyas.
§. 21. Erfindungen des Marsyas.
§. 22. Verschiedene Vorstellungen des Apollo und Marsyas auf alten Kunstwerken.
§. 23. Bedeutung der Fabel von ihrem Wettstreit.
§. 24. Errichtung der pythischen Spiele.
§. 25. Verehrungen des Apollo.
§. 26. Von den Päanen.
§. 27. Von den Nomen.
§. 28. Von den Prosodien.
§. 29. Ueber die Hyporchemata.
§. 30. Vom Tempel Apolls zu Delphi.
§. 31. Vom Schwan und der Heuschrecke, welche dem Apollo geweiht waren.
§. 32. Vom Bacchus.
§. 33. Von den Bacchusfesten.
§. 34. Ob Bacchus selbst musikalisch gewesen.
§. 35. Von den Musen. Namen und Zahl derselben.
§. 36. Ihre Eigenschaften bey den Dichtern.
§. 37. Ihre Eigenschaften bey den Künstlern.
§. 38. Pythagoras hält sie für Seelen der Planeten.
§. 39. Vergleichung der Musen mit den Theilen der menschlichen Stimme.
§. 40. Musikalische Wettstreite der Musen, 1) mit den Sirenen; 2) mit den Töchtern des Pierus; 3) mit dem Thamyris.

Zweyter Abschnitt des ersten Theils. Von der Musik der Griechen unter den Erden- oder Halbgöttern.

§. 41. Vom Pan.
§. 42. Von den Satyren.
§. 43. Von den Sirenen.

Dritter Abſchnitt des erſten Theils. Von der Muſik der Helden und Heldenzeiten, bis auf den Anfang der Olympiaden.

§. 44. Beſchaffenheit dieſer Zeiten und der Muſik derſelben.
§. 45. Vom Orpheus.
§. 46. Seine muſikaliſchen Erfindungen.
§. 47. Die Wirkungen ſeiner Muſik.
§. 48. Seine übrigen Kenntniſſe und Handlungen.
§. 49. Sein Tod.
§. 50. Seine Schriften und ſein Zeitalter.
§. 51. Vom Linus.
§. 52. Vom Muſäus und Eumolpus.
§. 53. Vom Amphion.
§. 54. Vom Chiron.
§. 55. Von den Homeriſchen Nachrichten von der Zeit des Trojaniſchen Kriegs
§. 56. Homers Achtung für Muſik.
§. 57. Zuſtand der Muſik zur Zeit des Trojaniſchen Kriegs.
§ 58. Muſikaliſche Inſtrumente dieſer Zeit. Vom Syrnxor und Miſenus.
§. 59. Verſchiedene Anwendung der Muſik in dieſer Zeit.
§. 60. Bey öffentlichen Feſten und Gaſtmalen.
§. 61. Bey Leichenbegängniſſen und Hochzeiten.
§. 62. Vom Gebrauch der Muſik im Privatleben der Helden.
§. 63. Selbſt die Gottheiten Homers ſind muſikaliſch, nämlich die Circe und Calypſo.
§. 64. Vom Thamyris.
§. 65. Vom Demodocus.
§. 66. Vom Phemius.
§. 67. Vom Chorïbus, Midas, Hyagnis, Olympus, Hierax, Crates, Philammon, Carius, Eleutherus, Cretheus, Ardalus, Anthes, Pierius, Zarex, Tyrrhenus, Syagrus.
§. 68. Beſchaffenheit der Muſik in dieſen Zeiten.
§. 69. Geſetzliche Anwendung derſelben bey den Lacedämoniern, Cretenſern und Arcadiern.
§. 70. Von der Phemonoe, vom Olen, Pamphus, Melanopus, Palamedes, Corinnus, Paläphatus, Agias, Pronapides, Creophylus.
§. 71. Vom Homer.
§. 72. Vom Heſiodus.
§. 73. Vom Thaletas oder Thales.

Vierter Abſchnitt des erſten Theils. Von der Muſik der Griechen vom Anfang der Olympiaden, bis dieſe Nation von den Römern unterjocht wurde, nebſt einer Nachricht von ihren muſikaliſchen Wettſtreiten.

§. 74. Beſchaffenheit der Muſik beym Anfang der Olympiaden.
§. 75. Von den Wettſpielen der Griechen.

§. 76. Von den olympischen Spielen.

§. 77. Von den musikalischen Siegern in den olympischen Spielen. Xenocles. Euripides. Timäus. Crates. Archias Herodorus. Sopas. C. Anton. Septimius Publius. C. Aelius Agathemerus. Nero.

§. 78. Von den pythischen Spielen.

§. 79. Musikalische Sieger in den pythischen Spielen. Chrysothemis. Cephallen. Echembrotus. Sacadas. Pythocritus Midas von Agrigent. Agelaus.

§. 80. Von den Nemeischen Spielen. Vom Pylades.

§. 81. Von den Isthmischen Spielen.

§. 82. Von den Panathenäischen Spielen. Vom Phrynis, Callias, Critias, Archytas von Tarent, Philolaus, Epaminondas, Damon, Pericles.

§. 83. Andere Barden dieses Zeitalters. Arctinus, Eumelus, Cynethon, Asius.

§. 84. Vom Archilochus.

§. 85. Vom Xanthus, Clonas, Polymnest, Tyrtäus.

§. 86. Vom Terpander.

§. 87. Vom Capio, Alcman, und Aristoxenus Selinuntius.

§. 88. Vom Arion.

§. 89. Vom Draco und Stesichorus.

§. 90. Vom Alcäus, der Sappho und Erinna.

§. 91. Vom Mimnermus und der Nanno.

§. 92. Vom Simonides.

§. 93. Vom Bacchylides, Pindar und der Corinna.

§. 94. Vom Timotheus, dem ältern und jüngern. Harmenides

§. 95. Vom Antigenides, Pronomus, Philoxenus und Tellis.

§. 96. Werth der Flöte um diese Zeit. Vom Theodorus Ismenias, Amöbäus.

§. 97. Alphabetisches Verzeichniß der übrigen bekannten Tonkünstler Griechenlands.

§. 98. Allgemeine kurze Uebersicht der verschiedenen Zustände, worin sich die Musik der Griechen nach und nach befunden hat.

Des vierten Kapitels zweyter Theil. Von der Beschaffenheit der griechischen Musik.

§. 99. Weitläuftige Bedeutung des Worts Musik bey den ältesten Griechen.

§. 100. Eingeschränktere Bedeutung des Worts Musik, und Eintheilung in die grammatische und rhetorische Musik.

Des zweyten Theils erster Abschnitt.

§. 101. Von der musikalischen Grammatik.

§. 102. Von den Klängen.

§. 103. Von den Intervallen, und ihren Verschiedenheiten.

§. 104. Von den Systemen und ihren Verschiedenheiten.

§. 105. Aelteste Beschaffenheit der Systeme.

§. 106. Erweiterte Systeme.

§. 107. Nähere Erläuterung des großen und vollkommenen Syſtems der Griechen, und von der Abtheilung deſſelben nach Tetrachorden.

§. 108. Abtheilung deſſelben nach Pentachorden und Octachorden.

§. 109. Von den Klanggeſchlechten. Vom diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen.

§. 110. Nähere Beſchaffenheit und Einrichtung der drey Klanggeſchlechte.

§. 111. Vermiſchte Klanggeſchlechte.

§. 112. Ueber die Wirkungen der unvermiſchten Klanggeſchlechte, vorzüglich der enharmoniſchen. Unterſchied einer ältern und neuern Enharmonik.

§. 113. Folgerungen aus einer Stelle Plutarchs über die Enharmonik des Olympus.

§. 114. Von den Tonarten, Moden und Octavengattungen. Unterſchied unter Tonarten und Octavengattungen. Zahl, Claſſification und Umfang der Tonarten.

§. 115. Von den Wirkungen, welche den Tonarten zugeſchrieben werden. Sind wahrſcheinlich keine eigentlichen Tonarten, ſondern Nationallieder geweſen. Beweiſe dieſer Meynung.

§. 116. Jede Tonart erforderte eigene Inſtrumente.

§. 117. Beſchaffenheit der Octavengattungen. Daraus gebildete Tonarten des **Ptolemäus**. Beſchaffenheit und Umfang der ptolemäiſchen Tonarten. Hypotheſe des Hrn. **Stiles** hierüber. Anwendung dieſer Hypotheſe auf die alten Tonarten.

§. 118. Von den Mutationen. Unterſchiede derſelben. Proben aus dem **Plutarch** und **Athenäus**.

§. 119. Von den Hülfswiſſenſchaften der muſikaliſchen Grammatik.

§. 120. Von der Akuſtik.

§. 121. Von der Canonik.

§. 122. Von den alten muſikaliſchen Secten und Theorien der Klänge. Vom **Pythagoras**.

§. 123. Vom **Laſus** aus Hermione, dem älteſten muſikaliſchen Schriftſteller.

§. 124. Vom **Ariſtoxenus**.

§. 125. Vom **Euclides**.

§. 126. Vom **Didymus**.

§. 127. Vom **Ptolemäus**.

§. 128. Von der Semeiographie oder Notirungskunſt der Griechen.

§. 129. Ob die Accente in den älteſten Zeiten als muſikaliſche Noten gebraucht wurden.

§. 130. Die Griechen brauchten die Buchſtaben ihres Alphabets dazu. Große Zahl ihrer Tonzeichen.

§. 131. Wie ſie geformt waren.

§. 132. Sie bezeichneten nur die Höhe und Tiefe der Töne, nicht zugleich die Dauer derſelben.

§. 133. Betrachtungen über die innere Beſchaffenheit und Ordnung der griechiſchen Notation.

§. 134. Sie war unordentlich und ohne Analogie.

§. 135. Von der Eclyſis, Echele und dem Spondeiaſmus. Von den Sylben, welche die Griechen bey ihren Singübungen gebrauchten.

Des zweyten Theils zweyter Abſchnitt.

§. 136. **Von der muſikaliſchen Rhetorik.**

I. §. 137. Von der Melopöie.

§. 138. Von den musikalischen Stylen oder Schreibarten.
II. §. 139. Von der Rhythmopöie.
§. 140. Verschiedene Arten des Rhythmus.
§. 141. Die gebräuchlichsten Arten desselben.
§. 142. Von dem Taktschlagen der Griechen.
§. 143. Was für Wirkungen den verschiedenen Rhythmen zugeschrieben werden.
§. 144. Der griechische Rhythmus war nicht wie bey uns in gleiche Theile abgetheilt, und ließ gar keinen Takt zu.
§. 145. Wahre Beschaffenheit des griechischen Rhythmus.
§. 146. War sehr unvollkommen und unmusikalisch.
III. §. 147. Ob die Griechen eine Harmonie, oder vielstimmige Musik gehabt haben? Ueber die Nothwendigkeit der Harmonie.
§. 148. Die Griechen haben sie nicht gekannt.
§. 149. Streitigkeiten über diese Frage unter den Gelehrten.
§. 150. Beweis, daß die Griechen keine Harmonie gekannt haben, aus ihren melopoetischen Lehrsätzen.
§. 151. Beweis, aus der Bedeutung des Worts Harmonie.
§. 152. Beweis aus der Bedeutung der Worte: Homophonie, Symphonie, Antiphonie, Paraphonie und Diaphonie.
§. 153. Ob die Griechen eine Terzenharmonie gehabt haben?
§. 154. Erläuterung verschiedener Stellen, woraus man den Griechen und Römern die Kenntniß der vielstimmigen Musik hat zuschreiben wollen.
§. 155. Bestätigung aus der Beschaffenheit der Musik unter andern asiatischen Völkern.
§. 156. Wie sich dieser Mangel der griechischen Musik, mit der Vollkommenheit ihrer übrigen Künste und Wissenschaften reimen läßt.
IV. §. 157. Von den Musikgattungen der Griechen.
§. 158. Von den Liedern der Griechen.
§. 159. Von der dramatischen Musik der Griechen. Von der Art ihrer Declamation.
§. 160. Von den Chören des Trauerspiels.
V. §. 161. Von den musikalischen Instrumenten der Griechen.
§. 162. Von den Blasinstrumenten.
§. 163. Von den Saiteninstrumenten.
§. 164. Betrachtung über die Beschaffenheit der griechischen Saiteninstrumente.
§. 165. Von den Schlaginstrumenten.
VI. §. 166. Von einigen Proben griechischer Musik.
§. 167. Hymnus an die Muse Calliope.
§. 168. Hymnus an den Apollo.
§. 169. Hymnus an die Nemesis.
§. 170. Ueber die Verfasser, Entzifferung und das Alter dieser Hymnen.
§. 171. Pythische Ode von Pindar.
§. 172. Schlüsse aus diesen Hymnen auf die Beschaffenheit der griechischen Musik.
§. 173. Neuer Versuch einer Melodie auf die 14te Olympische Ode von Pindar.

VII. §. 174. Von den Wirkungen der griechischen Musik.
§. 175. Sie kommen nicht von der Vollkommenheit der griechischen Musik her. Beweise aus den Wirkungen, welche Pythagoras durch Musik hervorgebracht hat.
§. 176 Ursachen dieser Wirkungen.
§. 177. Endurtheil über die Musik der Griechen und ihre Wirkung
VIII. §. 178 Von der Musik der Neugriechen.
§. 179. St. Priests Nachricht davon.
§. 180. Von der Notenschrift der Neugriechen.
§. 181. Von ihren Tonarten und Octavengattungen.
§. 182. Von ihrem Rhythmus oder Takt.
§ 183. Aehnlichkeit der neugriechischen Musik mit der Musik der ältern Griechen.
§. 184. Belege dieser Meynung mit verschiedenen neugriechischen Melodien.

Des vierten Kapitels dritter Theil. Litteratur der griechischen Musik.

§. 185. Von der Litteratur der griechischen Musik überhaupt.
I. Aeltere Litteratur.
§ 186 a) Sammlungen.
§ 187 b) Einzelne Schriften.
II. §. 188. Neuere Litteratur der griechischen Musik. Schriftsteller, welche von der Musik der Griechen überhaupt handeln.
§. 189. Schriften über die harmonikalischen Theile der griechischen Musik.
§. 190. Schriften vom Gesang und der theatralischen Musik der Griechen.
§. 191. Von den musikalischen Instrumenten der Griechen überhaupt.
§. 192. Von einzelnen Instrumenten:
a) Von der Lyra, Cither u. s. f.
b) Von den Flöten.
c) Von den Cymbeln.
d) Von den Sistern.
e) De Tintinnabulis.
f) Von der Wasserorgel.
§. 193. Vom Unterschied der alten und neuen Musik.
§. 194. Musikalische Wörterbücher zur Erklärung griechischer Kunstwörter.
§. 195. Schriften über die griechische Musik vermischten Inhalts.
§. 196. Schriften über die Musik der Neugriechen.

Fünftes Kapitel. Geschichte der Musik bey den Römern.

§. 1. Die Römer haben ihre Musik von den Etruskern und Griechen erhalten.
§. 2. Sind keine Verächter derselben gewesen, wie einige haben behaupten wollen.
§. 3. Beweise aus dem häufigen Gebrauch derselben unter Romulus, Numa Pompilius und Servius Tullius

*****

§. 4. Urſprung der römiſchen Theatermuſik.
§. 5. Wichtigkeit der Tibicinisten in Rom.
§. 6. Erſte Einführung der Saiteninſtrumente in Rom.
§. 7. Zuſtand der römiſchen Muſik unter dem Conſulat des Manlius, unter dem Julius Cäſar, unter Auguſt, Tiberius, Caligula und Claudius.
§. 9. Zuſtand der Muſik unter der Regierung des Nero.
§. 9. Zuſtand der Muſik unter Galba.
§. 10. Verfall der römiſchen Muſik durch allgemein eingeriſſene Sittenverderbniß.
§. 11. Hinderniſſe, um welcher willen die römiſche Muſik ſich nicht vervollkommen konnte.
§. 12. Nähere Beſchaffenheit der römiſchen Muſik.
§. 13. Die Römer haben die weitläuftige griechiſche Notenſchrift nicht ſimplicirt, wie einige glauben.
§. 14. Von den Liedern der Römer, nebſt einer Probe einer Melodie auf eine Horaziſche Ode.
§. 15. Von den muſikaliſchen Schriftſtellern der Römer. Vitruv iſt der älteſte.
§. 16. Vom ältern Plinius und Aulus Gellius.
§. 17. Vom Apulejus, Cenſorinus und Macrobius.
§. 18. Vom Auguſtinus.
§. 19. Vom Martianus Capella.
§. 20. Vom Boethius.
§. 21. Vom Caſſiodor. Alle muſikaliſche Schriftſteller der Römer ſind Ueberſetzer der Griechen geweſen, und ſind nur von geringer Bedeutung.
§. 22. Von den praktiſchen Tonkünſtlern der Römer. Arbuſcula, eine Sängerin. Thaïs ebenfalls eine Sängerin. Vom Tigellius.

Erklärung der Kupfertafeln.

Tab. I.

1) *Calamus pastoralis.* Scheint das älteste und einfachste Blasinstrument zu seyn.
2) *Ossea Tibia.* Ebenfalls sehr alt, und wurde theils aus Trauchbeinen, theils aus den Knochen anderer Thiere gemacht. Ganz von ähnlicher Form führt Blanchinus ein Instrument unter dem Namen Buxea Tibia an.
3) Die Siebenpfeife Pans, oder *Fistula Panis*, welche auch Syrinx genannt wird.
4) *Tibiæ pares.* Nach dem Terenz wurde die eine mit der rechten, und die andere mit der linken Hand gespielt. Sie waren unten und oben mit einander verbunden, und müssen dem Anscheine nach ein gemeinschaftliches Mundstück gehabt haben. Die Zeichnung ist aus dem Mersenne (de instrumentis harmonicis, pag. 7.) genommen.
5) Ebenfalls *Tibiæ pares*, nach einer beym Blanchinus befindlichen Zeichnung. Sie sind länger, als die vorhergehenden, und unverbunden.
6) *Tibiæ biseres.* Sie werden auch tibiæ conjunctæ genannt, und scheinen nur etwas veränderte tibiae pares zu seyn.
7) *Tibiæ geminæ*, unverbundene Doppelflöten. Sowol diese als die vorhergehenden wurden bey theatralischen Vorstellungen gebraucht. Insbesondere scheinen aber diese tibiae geminae die beym Terenz erwähnten tibiæ impares zu seyn.
8) *Tibia utricularis*, oder Sackpfeife. Ist in eben der Form auch bey uns noch gebräuchlich.
9) *Tibia Sitticinum*, eine Trauerpfeife, die bey Leichenbegangnissen gebraucht wurde.
10) *Buccina*, ein Instrument, welches von den Alten im Kriege gebraucht wurde. Vegetius sagt: Tubicines, Cornicines, Buccinatores, qui vel tuba, vel aere curvo, vel buccina committere praelium solent. Auch Ovid, Macrobius und andere führen es als ein Kriegsinstrument an.
11) *Tuba communis, seu recta.* Eine gerade Trompete oder Posaune. Sie wurde aus Erz oder Silber gemacht. Blanchinus glaubt, die Mosaische Trompete habe diese Form gehabt, und Hawkins (History of Mus. Vol. I. pag. 245.) führt an, daß die Trompete diese einfache Gestalt überhaupt bis ins 16te Jahrhundert behalten habe, weil man sie auf einem Gemalde zu Windsor, welches in diese Zeit gehöre, ganz ähnlich abgebildet finde.
12) Das *Keren* der Hebräer.
13) Ein Monochord.
14) Ebenfalls ein Monochord, etwas verändert.
15) Ein Dichord. Clemens von Alexandrien schreibt die Erfindung dieses Instruments den Assyrern zu.

Tab. II.

16) *Lyra trichordis* (dreysaitige Lyre).
17) *Tetrachordum*, oder viersaitige Lyre.
18) Eine siebensaitige Lyre.
19) a. Die Lyre Amphions, mit dem Plectre, welches 19) b. abgebildet ist.
20) Eine verbesserte Lyre.
21) Ebenfalls eine verbesserte Lyre.
22) *Trigonum.*
23) Ebenfalls ein Trigonum. Dies Instrument wurde vorzüglich von Frauenzimmern gespielt, und entweder mit einer Feder gerissen, oder mit kleinen Ruthen von verschiedener Länge geschlagen. Es wurde wie unsere Triangeln in der Hand gehalten.
24) Ein Psalter (Psalterium decachordon) oder das Nebel-Nassor der Hebräer.
25) *Tintinnabulum* oder *Crepitaculum.*
26) *Crotalum.*

27) Ein hölzerner Hammer, womit die Juden zu gewissen Zeiten in ihren Synagogen einen grossen Lärm machten, und damit zur Erinnerung an den Tumult, welcher vor der Creutzigung Christi entstand, gegen die Wände, Bänke und Stüle ihres Tempels schlugen. Ist zwar eigentlich für kein musikalisches Instrument zu halten, aber doch vom Blanchinus unter den Instrumenten der Alten angeführt worden.

Tab. III.

28) Eine Art von Psalter.
29) Die Cinnor Davids.
30) Das Machol.
31) Minnim.
32) Das Nebel.
33) Hebräische Ringelpauke oder Rappel.
34) Eine hebräische Hand- oder Jungfernpauke.
35) Ein Sistrum.
36) Das hebräische Maanim, oder eine Kugelpauke.
37) Machrokitha.
38) Eine hebräische Flöte, mit Namen Chalil. Wenn sie grösser war, wurde sie Nekabbim genannt.
39) Das hebräische Keren, etwas verschieden von dem Nr. 2. angezeigten.
40) und 41) sind ebenfalls solche Arten von hebräischen Hörnern, die nur der mehrern oder mindern Biegung nach von einander verschieden sind.

Tab. IV.

42) Ein hebräisches Instrument, mit Namen Magrepha, welches man für eine Art von Oraelwerk hält.
43) *Tympanum*, oder die hebräische Adufe. Man hatte dies Instrument einfach und doppelt, von Holz oder von Kupfer. Wenn sie nicht zu groß waren, so wurden sie quer über den Leib gehangt, und ungefähr so wie unsere Trommeln geschlagen.
44) Eine orientalische Bierlertrommel aus Niebuhr.
45) Castagnetten. Die größern sind aus Calmet genommen, die in der daneben stehenden Frauenzimmer-Hand befindlichen kleinern aber aus Niebuhrs Beschreibung von Arabien. (Theil 1. S. 181.)
46) und 47) sind Triangeln, den unsrigen sehr ähnlich. Einige halten diese Art von Instrument für das hebräische Schalischim, welches aber von andern unter die Saiteninstrumente gerechnet wird.
48) Ein morgenländisches Instrument aus Niebuhr, welches die Neugriechen Sewuri nennen, von Pfeiffer aber der Form und Einrichtung nach für die wahre alte Lyre oder Cither gehalten wird. (S. dessen Abhandlung über die Musik der alten Hebräer, S. 31.)

Tab. V.

49) Ein egyptisches Instrument, welches Burney für eine Art von Colascione, oder für ein Dichord hält. S. S. 83.
50) Die thebanische Harfe mit dreyzehen Saiten. (S. die Beschreibung derselben in dem Brief des Hrn. Bruce, S. 88.
51) Die indianische Orgel, nach der Zeichnung, welche Hr. Hofr. Meister aus der Beschreibung des Hero entwarf, und in den novis Commentariis Societatis regiae Scientiarum Goettingensis Tom. II. hat stechen lassen.

Einleitung.

§. 1.

Die verſchiedenen Geſtalten, unter welchen die Muſik in der Erzehlung ihrer Schickſale bey alten und neuen Völkern, durch eine Reihe von Jahrtauſenden hindurch erſcheint, können ohne einen genauen Begriff von ihrer allmähligen Ausbildung, von den erſten Elementen an bis zur höchſten und vollkommenſten Vereinigung aller einzelnen Theile zum Ganzen, unmöglich richtig überſehen und beurtheilt werden. In den erſten Zeitaltern, bey den erſten Völkern der Erde, erſcheint ſie gleichſam in ihrer Kindheit; nur die erſten und einfachſten Theile des Ganzen werden bemerkt. In den zunächſt darauf folgenden Zeitaltern, bey etwas kultivirtern Nationen, ſind jenen wenigen Theilen, jenen erſten Elementen noch einige beygefügt, ohne daß man dadurch der Vollkommenheit des Ganzen um etwas beträchtliches näher gekommen wäre. Endlich kann bey noch ſpätern und ausgebildetern Völkern dieſe Vermehrung der einzelnen Theile mehr oder weniger anſehnlich ſeyn, ohne daß vielleicht ein einziges die Summe aller zum Ganzen gehörigen einzelnen Theile vereinigt, und dadurch ein Bild der höchſten Vollkommenheit der Kunſt darſtellt. Wie ſollte es nun möglich ſeyn, alle dieſe Verſchiedenheiten, die nicht nur aus der kleinern und größern Menge einzelner Theile, ſondern auch noch aus dem Einfluſſe verſchiedener Himmelsgegenden, aus der geſellſchaftlichen Verfaſſung, Lebensart, Sittlichkeit, und übrigen Kultur der Nationen entſtehen, richtig zu beurtheilen, wenn man nicht weiß, wie die Kunſt ihrer innern Natur nach, ſowol in ihrer Kindheit, als nach und nach in jedem Alter ihrer Ausbildung, nothwendig beſchaffen ſeyn mußte, wenn nicht ein Maasſtab vorhanden iſt, nach welchem wenigſtens einigermaßen das Verhältniß beſtimmt werden kann, in welchem ſie bey verſchiedenen Völkern ſtand? Ein ſolcher Maasſtab muß der richtige Begriff von Muſik in ihrem ganzen Umfange ſeyn.

Künſte und Wiſſenſchaften wachſen wie alle Geſchöpfe der Natur, nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf. Der Raum zwiſchen dem erſten Anfang und der höchſten Vollkommenheit iſt mit ſo mannichfaltigen Mittelgeſchöpfen ausgefüllt, daß man überall nicht nur die ſtuffenweiſe Fortſchreitung vom Einfachen zum Zuſammengeſetzten, vom Kleinen zum Großen gewahr wird, ſondern auch jedes einzelne, in dieſer Stuffenfolge befindliche Glied für ſich allein als ein Ganzes betrachten kann. Die Wiſſenſchaften und Künſte gleichen hierin den Polypen, deren hundert zerſchnittene Glieder alle für ſich leben, und alle vollkommene, nur kleinere Polypen zu ſeyn ſcheinen.

Ein Gemälde alſo, welches die ſtuffenweiſe Ausbildung der Muſik vom erſten Anfang bis zu ihrer höchſten Vervollkommnung in ſich faßt, welches getreu den Weg zeichnet, den der Geiſt des Menſchen bey der Entwickelung ſeiner Fähigkeiten überhaupt, insbeſondere aber unſerer Kunſt nimmt, ſcheint das beſte Mittel zu ſeyn, den Leſer in den Stand zu ſetzen, alle mögliche Verſchiedenheiten, worin dieſe Kunſt bey allen uns bekannt gewordenen Nationen erſcheint, ſicher zu beurtheilen, und wenigſtens nicht ohne allen Grund zu beſtimmen, wenn und wo ſie wahren innern Werth hatte, oder haben konnte. Die Zeichnung eines ſolchen Gemäldes iſt aus mehrern Urſachen mit mannichfaltigen Schwierigkeiten verknüpft; denn erſtlich ſind die einzelnen Züge dazu in der ganzen Natur zerſtreut, und können nur mit großer Mühe geſammelt werden; zweytens, dieſe Züge, wenn ſie auch glücklich geſammelt ſind, laſſen ſich ſehr ſchwer in ein Ganzes vereinigen; und endlich drittens, iſt es nicht genug, aus alten und neuen Geſchichtſchreibern zu wiſſen, wie dieſe einzelnen Züge waren und ſind, ſondern man muß

Theoretiker, Kritiker und sogar Moralist seyn, um auch zeigen zu können, wie sie hätten seyn sollen. Dieß lezere nöthigt den Zeichner eines solchen Gemäldes, so zu verfahren, wie Apelles, der um eine vollkommene Venus zu malen, die schönsten Züge mehrerer schönen Frauenzimmer zu einem Ganzen vereinigte. Die Natur hat, so wie in allen ihren Werken auch in der Musik nur einzelne Schönheiten ausgestreut; es ist das Werk des Menschen, sie aufzusuchen, und durch zweckmäßige Zusammenstellung neue und vollkommenere Schöpfungen zu bewirken, als die Natur selbst.

§. 2.

Die Aehnlichkeit, die sich zwischen der Sprache der Menschen, und ihrer Musik findet, eine Aehnlichkeit, die sich nicht blos auf den Ursprung, sondern auch auf die vollkommene Ausbildung derselben, vom ersten Anfang an bis zur höchsten Vollkommenheit erstreckt, kann hier den sichersten Leitfaden abgeben. Musik ist in ihrer Entstehung, eben so wie die Sprache, nichts als Tonleidenschaftlicher Ausdruck eines Gefühls. Sie entspringen beyde aus einer gemeinschaftlichen Quelle, aus der Empfindung. Wenn sich in der Folge beyde trennten, jede auf einem eigenen Wege das wurde, was sie werden konnte, nemlich die eine, Sprache des Geistes, und die andere, Sprache des Herzens, so haben sie doch beyde so viele Merkmale ihres gemeinschaftlichen Ursprungs übrig behalten, daß sie auch sogar noch in ihrer weitesten Entfernung auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen reden. Die Ableitung und Vermehrung ihrer Ausdrücke aus den ersten Lauten der Empfindung, der Bau und die Zusammensezung derselben, um Empfindungen oder Begriffe nicht nur zu wecken, sondern auch bestimmt und ohne alle Zweydeutigkeit zu wecken und mitzutheilen, kurz alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommenen Sprache des Verstandes machen, machen auch auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen Sprache des Herzens. Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann durch die Bemerkung der unter beyden herrschenden Aehnlichkeit, leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der andern geführt werden. Was hier nur vorläufig von der Aehnlichkeit des Baues unserer Empfindungs- und Ideensprache gesagt worden [1]), wird sich am besten bestätigen, wenn in der Folge dieser Einleitung überall darauf aufmerksam gemacht, und jederzeit am gehörigen Orte der Grund und die Ursache dieses Verhältnisses angezeigt wird.

Erste Periode der Kunst.

§. 3.

Obzleich der Ton, oder vielmehr, wie er hier genannt werden muß, der Klang, blos das Mittel ist, wodurch Musik hörbar gemacht wird, so wird er doch bey rohen, ungebildeten Nationen, meistens

1) Erimeno hat in seinem Werke dell' origine e delle regole della Musica eine ähnliche Vergleichung angestellt, aber auf eine ganz andere Art, als hier geschieht, wie aus der Folge erhellen wird. Er nimmt zwar an, daß die Musik eine wahre Sprache sey, sucht aber diese Aehnlichkeit nicht in der ähnlichen Ableitung und Zusammensetzung ihrer Ausdrücke, mit einem Worte, nicht im Innern der Kunst, sondern blos im Aeussern, nemlich in der Prosodie. Er sieht also mit seiner Vergleichung nicht über die ersten Empfindungslaute hinaus, und glaubt, daß aus ihnen allein, nach und nach mit der Prosodie verbunden, die Musik entstanden und ausgebildet worden sey. Dieß ist nun freylich sehr seicht; aber ein Mann, der wie Erimeno bey der Herausgabe seines Werks die Musik erst vier Jahre studirt hatte, konnte auch unmöglich tiefer in das wahre Wesen derselben eindringen.

Weit besser überlah Franciscus Salinas, ein Spanier, dieses Verhältniß, der in der Präfation seines Werks *de Musica* folgende Stelle hat: Sunt autem (Grammatica et Musica) ab ipsis primordiis adeo similes, ut non sorores modo, sed paene gemellæ fuisse censeantur. Nam quemadmodum Grammatica initium sumit a literis, a quibus nomen accepit: deinde per syllabas, quæ ex literarum permixtionibus fiunt; ac per dictiones, quæ ex syllabarum coniunctione constantur, ad orationem perficiendam pervenire contendit: sic etiam Musica a Musis, quibus omnimodam canendi peritiam tribuebat antiquitas, nunc upara, ex sonis ac intervallis ex sonorum permixtione factis, et ex consonantiis, quæ fiunt ex intervallorum coniunctione, melos sive cantum conficit atque comporit. Salinas war Professor der Musik zu Salamanca, und sein Werk kam 1577 heraus.

für die Sache selbst genommen. Man hält jeden einzelnen Klang schon für Musik. Wenn man sich den bloßen Klang in seinen verschiedenen Modificationen denkt, z. B. laut, leise, scharf und rauh, sanft, dunkel, dumpfig, dick, dünn u. s. f. Ferner: Wie er im Stande ist, in diesen mannichfaltigen Modificationen aufs Gehör, und dadurch auf die Empfindung [2]) des Menschen zu wirken; so hat man wenig Ursache, sich zu wundern, daß das Vergnügen, welches er für sich allein schon erregen kann, für ein aus wirklicher Musik entspringendes Vergnügen gehalten wird. Der Mensch ist in seinem ersten Zustand ein blos leidendes Geschöpf; seine Seele ist noch nicht in Thätigkeit gesetzt. Sinnliche Eindrücke sind also noch die einzigen, die er annehmen kann; anderer Eindrücke, wobey sein Geist erst vergleichen, und aus der Bemerkung eines Verhältnisses oder Ebenmaaßes Vergnügen schöpfen muß, ist er noch nicht fähig. Diese sinnlichen Eindrücke müssen sogar desto heftiger und erschütternder seyn, je weniger der Geist ausgebildet, und fähig ist, sich zu beschäftigen.

Hieraus erklärt sichs, warum wir bey allen wilden und rohen Nationen ein so großes Wohlgefallen am Geräusch lärmender Instrumente, z. B. an Trommeln, Klappern, schmetternden Trompeten, und an einem sehr lauten wilden Geschrey finden. Die Natur hat zwischen dem Herzen und dem Gehöre der Menschen eine ganz unmittelbare Verbindung gestiftet; alle Leidenschaften kündigen sich durch eigene Töne an, die in dem Herzen dessen, der sie vernimmt, eben die leidenschaftliche Empfindung erwecken, aus welcher sie geflossen sind [3]). Diese unmittelbare Empfindung zwischen Ton, Gehör und dem Herzen, ist bey allen Völkern, sowol bey den rohesten als den kultivirtesten, die nemliche; nur blos mit dem Unterschiede: je roher ein Volk ist, je mehr es blos noch sinnlich, und an geistigen Vorstellungen arm ist, desto stärker ist es an Empfindung und Empfindungs-Werkzeugen. Der bloße Ton also, als leidenschaftlicher Ausdruck für sich ganz allein betrachtet, muß in diesem ersten Zustande rauh, stark, und auf alle Weise der Stärke der Empfindungs-Werkzeuge desselben angemessen seyn.

§. 4.

Es ist als bekannt vorauszusetzen, daß alle unsere Erkenntnisse ursprünglich aus Empfindung geflossen sind. Hierzu aber war erforderlich, daß mit den Empfindungen nach und nach Vorstellungen und Begriffe verbunden werden mußten. Eine Empfindung ist für sich allein weiter nichts, als das Bewußtseyn eines Eindrucks auf äußere oder innere Sinne. Um Vorstellung zu werden, muß die Seele auf jenen Eindruck merken, etwas daran zu unterscheiden suchen, und überhaupt dieses Bewußtseyn, das vorher nur dunkel war, zu einer vollkommenen Klarheit zu bringen suchen. Dann erst wird aus der Empfindung eine Vorstellung, und der Mensch ist nun im Stande, nicht blos einen lauten und starken Ton zu empfinden, sondern auch zu bestimmen, ob dieser laute und starke Ton rauh oder sanft war. Wird diese Achtsamkeit der Seele noch größer, so daß sie sogar, alles das vielfache, was sich an einem Tone bemerken läßt, unterscheiden kann, so erhält die Vorstellung einen noch höhern Grad der Klarheit, und kann, wenn die Art und Weise der Empfindung nebst ihrer Ursache eingesehen wird, zu einem Begriffe im eigentlichen Verstande werden. Nunmehr unterscheidet der Mensch nicht mehr blos, ob ein starker Ton sanft oder rauh ist, sondern auch, warum er es ist.

2) Die Töne der sowol lebenden als leblosen Wesen in der Natur haben eine natürliche Ursache des Gefallens und Mißfallens in ihrem Verhältnisse zu den Gehörnerven. Die Tone, oder Stimmen lebender Wesen sind Ausdrücke ihrer verschiedenen Gemüthszustände, und nehmen folglich aus der Sympathie eine andere Ursache des Gefallens und Mißfallens her. S. Tiedemanns Aphorismen über die Empfindnisse, im deutsch. Mus. vom Dec. 1777.

3) S. Sulzers allgem. Theorie der schönen Künste, im Artikel Musik, und *Cicero* de Oratore, lib. 3. Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum, et sonum, et gestum; totumque corpus hominis, et eius omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sint pulsæ.

§. 5.

Ehe es aber ein Volk auf diesen Punkt bringt, oder mit andern Worten: ehe es mit seiner Empfindung der Töne, Vorstellungen und Begriffe verbinden lernt, muß es erst Jahrhunderte lang blos empfunden haben. Selbst dann, wenn es anfängt, mit den Empfindungen Vorstellungen und Begriffe zu verbinden, sind diese Vorstellungen noch lange Zeiten hindurch so mangelhaft und eingeschränkt, daß der Einfluß derselben auf Ausbildung jeder Art fast eben so lange unmerklich bleibt. Es gehört lange Erfahrung und Uebung dazu, Empfindung und Vorstellung so mit einander zu verbinden, wie es bey gebildeten Völkern geschieht. Am besten kann man dieses bey allen unbekannten Erscheinungen bemerken, die uns zum erstenmale vorkommen. Es ist daher unläugbar und die Geschichte bezeugt es, daß ganze Völker Jahrhunderte hindurch Musik geliebt und ausgeübt haben können, ohne auf die ersten Verschiedenheiten, die man an den Tönen wahrnehmen kann, aufmerksam geworden zu seyn. Wenn ein Mensch erst durch bürgerliche Verfassung an Vorstellungen und Begriffen zunimmt, wenn sein Körper erst da Rauhigkeit und Stärke verliert, so wie der Geist da Ideen gewinnt, so muß man sich diesen Menschen erst in bürgerlichen Verhältnissen nicht nur denken können, sondern schon eine geraume Zeit hindurch gedacht haben, ehe man annehmen kann, der sanft flötende Ton einer Nachtigall habe ihm besser gefallen, einen angenehmern Eindruck auf seinen Sinn des Gehörs gemacht, als der laute, brüllende oder kreischende Ton seiner eigenen, oder der Kehle seines eben so rohen Mitbruders. Die allererste Musik bey rohen und unkultivirten Nationen ist daher auf keine Weise mehr als Klang, Geräusch, ohne alle Rücksicht auf einige der unendlichen Modificationen desselben, gewesen.

§. 6.

Wie aber, wird man vielleicht sagen, hat ein solches Geräusch, ganze Völker Jahrhunderte lang ergötzen können? Wenn zu diesem Geräusch nichts hinzugekommen wäre, wodurch es unterhaltender, und selbst für die Dauer angenehm werden konnte, so wäre es allerdings unbegreiflich, und sogar für die rohesten und ungebildetsten Menschen ein unausstehliches Einerley gewesen. Allein, der Mensch in seinem ersten Zustande bemerkte sehr bald, daß alle einfache Dinge, durch eine gewisse regelmäßige Art der Wiederholung, unterhaltender werden. Diese regelmäßige Wiederholung einfacher Dinge, die an sich selbst gar keiner Mannichfaltigkeit fähig sind, nennen wir in der Musik Takt, oder mit dem ursprünglichen Worte, Rhythmus. Der Ton ist an sich Ausdruck einer Empfindung; Empfindung folgt den Gesetzen der Bewegung, denn sie ist selbst eine Bewegung; folglich muß die durch einen einfachen Ton erregte Empfindung, wenn sie unterhaltend seyn soll, durch Bewegung oder durch Wiederholung des einfachen Tons von Zeit zu Zeit nach einer gewissen Ordnung erneuert werden. Den Grad der Unterhaltung, den eine solche rhythmische Wiederholung einfacher Töne verschaffen kann, deren Einerley sonst sehr bald ermüden würde, kann man aus dem Gebrauch beurtheilen, den man auch noch in den neuern Zeiten von unsern Trommeln zu machen weiß. Blos durch die Verschiedenheit der rhythmischen Schläge, erleichtert man nicht nur die Bewegung des Gehens, und bestimmt die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Schritte, sondern erregt auch vielleicht in dem Herzen derjenigen Menschenclasse, für welche diese kriegerische, blos rhythmische Musik zunächst bestimmt ist, noch überdieß manche Empfindung von Tapferkeit und Muth. Ueber die Ursachen dieser Wirkung des Rhythmus, findet man im Sulzerschen Wörterbuche, unter dem Artikel Rhythmus, eine sehr gute Abhandlung, auf welche ich, um hier Weitläuftigkeit zu vermeiden, den Leser verweise. Man kann also diese Wirkung des Rhythmus nicht nur als gewiß und unläugbar annehmen, sondern sich auch überzeugen, daß alle halbwilde, halbkultivirte Völker ihre erste Musik, das heißt: ihre einfachen Klänge und ihr Geräusch blos dadurch, nicht aber durch Modificationen der Töne an sich, mannichfaltig und unterhaltend gemacht haben. Dieses beweisen vorzüglich ihre Instrumente, ihre Trommeln, Klappern, Rasseln, u. s. f.

auf welchen ohne hinzugekommene rhythmische Bewegung und Mannichfaltigkeit, selbst für die allerrohesten Völker nur ein ermüdendes, und eben dadurch unerträgliches Einerley würde hervorgebracht werden können.

§. 7.

Um jedoch kein Mißverständniß zu erregen, und den Leser diesen ersten Zustand der Musik so deutlich als möglich zu machen, erinnere ich, daß die Eintönigkeit oder Einfachheit des Geräusches, von welchem hier die Rede ist, nicht so verstanden werden müsse, als habe es blos aus einem einzigen Tone, im wörtlichsten Sinn genommen, bestanden. Es wird nur in so fern eintönig genannt, als die wenigen Töne einer solchen Musik keinen Zusammenhang unter einander gehabt haben. Ich will dieses näher erklären. Mehretönig kann eine Musik nur alsdann erst genannt werden, wenn eine Reihe von Tönen, diese Reihe mag so klein seyn als sie will, so zusammengestellt wird, daß dadurch eine Art von Melodie, das heißt, ein Satz, dessen verschiedene Glieder von verschiedener Bedeutung sind, hervorgebracht werden kann. In der Sprache ist dieses ein Satz, der nicht nur eine Sache an sich, sondern auch eine Eigenschaft derselben bezeichnet, und beyde zusammen verbindet, z. B. wenn ich nicht blos sage: Baum, sondern groser Baum, oder der Baum ist groß, u. s. f. So wie nun ein unkultivirtes Volk in seiner Sprache sehr langsam zu dieser Art von Bezeichnung gelangt, vermittelst welcher nicht blos die Sache, sondern auch ihre Verschiedenheit von andern ähnlichen Sachen angedeutet wird, so ist es auch gewiß nur sehr spät, und wahrscheinlich noch später darauf gekommen a), eine Reihe von Tönen so aneinander zu stellen, daß dadurch für die Empfindung eine, einem Sprachsatze ähnliche, Melodie hätte entstehen können. Und so lange in den Tönen einer Musik dieser Zusammenhang mangelt, so lange nicht wenigstens drey oder vier Töne so in Verbindung gestellt werden, daß sie in ihrem Zusammenhang verschiedene Bedeutung erhalten, so lange jeder Ton, ohne alle weitere Verhältnisse, Beziehungen und Verbindungen, für sich allein betrachtet werden muß, ist sie nicht anders als eintönig zu nennen, sie mag übrigens aus so viel abgesonderten und einzelnen tiefen oder hohen Klängen bestehen als sie will. Daß keine wilde und unkultivirte Nation eine solche Tonreihe gehabt habe, und noch habe, beweisen uns die Tonstücke, die wir von solchen Völkern kennen, die blos rhythmisch sind, im eigentlich musikalischen Sinn aber so wenig Zusammenhang haben, daß man sie mit Redesätzen vergleichen kann, die aus bloßen Hauptworten bestehen. Sogar sind die melodisch unzusammenhängenden Töne dieser Stücke so sonderbar, daß sie von den Reisenden, die sie bey diesen Völkern selbst gehört haben, kaum begriffen und mit europäischen Noten geschrieben werden konnten.

§. 8.

Wie lange sich dieser erste rohe Zustand der Musik bey einem Volke erhalten kann, ist auf keine Weise genau zu bestimmen. Wir finden ihn aber noch jetzt bey vielen asiatischen, africanischen und americanischen Völkern, von denen wir wissen, daß sie seit Jahrtausenden auch in andern Zweigen der Kultur keine Fortschritte gemacht haben.

So schlecht nun übrigens diese rohe, barbarische Musik an sich selbst ist, so dient sie doch ungebildeten Völkern zum Nutzen, zur Ergötzung und Unterhaltung auf mancherley Art. Sie brauchen sie, mit Tanz verbunden, nicht nur zu häuslichen und gesellschaftlichen Ergötzlichkeiten, sondern auch bey gottesdienstlichen Festen, und bey ihren Kriegen. Bey allen diesen verschiedenen Anwendungen ist sie

a) Die Gesetze, welche die Seele beym Denken befolgt, sind gewiß eher entdeckt worden, als die der Empfindungen. Beym Denken ist sich die Seele ihrer Operationen mehr bewußt, als beym Empfinden. Im letzten Fall muß also die Seele erst die zerstreuten Stücke ihres Empfindungszustandes durch die Erinnerung wieder zusammen sammlen, an andern beobachten, und aus diesen gesammleten Beobachtungen nach und nach eine Theorie zusammensetzen. S. Eberhards Theorie des Denkens und Empfindens. S. 98.

aber immer die nemliche, immer blos betäubendes und erschütterndes Geräusch, welches sie um so mehr lieben, je weniger ihr Geist beschäftigt, oder einer Beschäftigung fähig ist.

Zweyte Periode der Kunst.

§. 9.

Die Aehnlichkeit, die sich zwischen Empfindungen und Gedanken auf mehr als eine Weise bemerken läßt, mußte den Menschen nothwendig antreiben, mit dem Wachsthum seines Geistes, nicht blos die Ausdrücke der Gedanken, sondern auch der Gefühle, theils blos zu vermehren, theils aber auch der eigenen und mannichfaltigen Art, wie sich beyde zu äußern pflegen, nach und nach immer genauer anzupassen. Bisher waren seine Sprachlaute nichts als Interjectionen und einfache Worte, womit er die ihn zunächst umgebenden äußern Gegenstände bezeichnete; bey öfterer Betrachtung dieser Gegenstände entdeckte er aber nach und nach immer neue Seiten, neue Merkmale daran, wodurch sie sich von andern Gegenständen ähnlicher Art unterschieden, zu deren Bezeichnung seine einfachen Worte noch nicht hinreichend waren. Seine Empfindungslaute waren eben so einfach, bloße Klänge ohne Verbindung. Je öfter die nemliche Empfindung aufs neue geweckt wurde, je näher wurde der fühlende Mensch damit bekannt, und mußte nothwendig bemerken, daß auch unter Empfindungen, so wie unter körperlichen Gegenständen und unter Gedanken, ein Unterschied sey, daß es Haupt- und Neben-Empfindungen, mehr oder weniger angenehme, mehr oder weniger unangenehme, traurige, fröliche, u. s. f. gebe, zu deren Ausdruck, Schilderung oder Nachahmung seine bisher gebrauchten einzelnen hohe oder tiefe Klänge eben so wenig hinreichen konnten, als die einfachen Sprachlaute zur Bezeichnung äußerer Gegenstände mit ihren Verschiedenheiten und eigenen Merkmalen.

§. 10.

In der Sprache hat diese Bemerkung der verschiedenen Eigenschaften und Beziehungen der äußern Gegenstände und Gedanken nach und nach sowol zu den Biegungen und mannichfaltigen Abänderungen der ursprünglichen Sprachlaute, als auch zur Erfindung der bey uns sogenannten Redetheile Anlaß gegeben, und in der Musik, oder in der Sprache der Empfindung zu einer solchen Zusammenstellung von Tönen, die in Rücksicht auf die Beziehungen unter einander aus Haupt- und Neben-Tönen, oder, um es mit grammatischen Kunstwörtern zu nennen, aus Haupt-Eigenschafts- und Verbindungstönen bestehen. Durch diese ersten Versuche, durch diese ersten Schritte zur Bildung einer wahren Ton- oder Empfindungs-Sprache, ist der Grund zu den förmlichen und zusammenhängenden Tonreihen gelegt worden, die wir jezt Tonleitern nennen, deren gänzliche Ausbildung aber dem menschlichen Geiste so viele Anstrengung und Mühe gekostet hat, daß sie erst nach mehrern Jahrtausenden völlig zu Stande gebracht werden konnte.

§. 11.

Die erste Grundlage zu unsern jetzigen Tonleitern war also in ihrem Ursprunge sehr geringe und unbedeutend. Auch hierin hatte die Empfindungssprache mit der Ideensprache ein gemeinschaftliches Schicksal, die ebenfalls nach den ersten Schritten zu ihrer Ausbildung, die Gegenstände in sehr wenigen Beziehungen und Verhältnissen zu bezeichnen wußte; und es ist bekannt, daß viele alte Sprachen lange Zeit hindurch nur drey Redetheile, nemlich das Substantiv, Adjectiv und Verbum hatten. Wenn es dem Menschen so schwer geworden, die vielfachen Beziehungen und Verschiedenheiten äußerer Gegenstände zu bemerken und zu bezeichnen, die er doch ihrer Natur nach greifen, fühlen, sehen, und so oft untersuchen konnte, als er wollte; wie viel schwerer muß es ihm geworden seyn, den eben so vielfachen, aber weit dunklern Verschiedenheiten der Empfindungen so auf die Spur zu kommen, daß er seine Empfindungslaute eben so mannichfaltig modificiren konnte, als die Empfindungen selbst modifi-

cirt sind, daß er Haupt- und Neben Empfindungen nicht nur unterscheiden, sondern sie auch in seinen Ausdrücken verbinden konnte? Die Summe der Ausdrücke ist daher auch hier, so wie in der Ideensprache, der Summe der Bemerkungen gefolgt, die man in Rücksicht auf die verschiedenen Eigenschaften und Beziehungen eines Gegenstandes machte, der Gegenstand mochte nun Körper oder Empfindung seyn, das heißt: diese Summe von Ausdrücken war sehr klein. Die ersten Tonreihen von der Art enthielten nur drey höchstens vier Töne. Die Lyre des egyptischen Mercur hatte drey Saiten, die wahrscheinlich so gestimmt waren, daß sie, wie etwa die Töne h — c — d, oder c — f — g, eine solche kleine Tonreihe bilden konnten. Unter diesen drey Tönen, wenn sie so wie man vermuthet, daß sie es bey den Alten waren, gestimmt werden, befindet sich offenbar ein Hauptton, ein Nebenton und ein verbindender Ton, so daß man daraus im musikalischen Sinn schon einen Satz bilden kann, der dem ähnlich ist, was man in der Sprache einen Redesatz nennt. Noch besser würde dieses Verhältniß der drey Töne unter sich seyn, wenn sie in die Töne c — d — e, gestimmt würden. Das c wäre sodann Hauptton, das e Eigenschaftston, und das d verbindender Ton. Das Tetrachord der Griechen hatte einen Ton mehr, war also schon im Stande, an einer Empfindung eine Beziehung mehr zu bezeichnen.

§. 12.

Daß die ersten Völker bey der Bildung ihrer kleinen Tonreihen ein dunkles Gefühl von den verschiedenen Bedeutungen und Beziehungen der darin aufgenommenen Töne untereinander hatten, die offenbar so gegen einander betrachtet werden können und müssen, wie die verschiedenen Glieder eines Redesatzes, ist nicht zu bezweifeln; denn aus keiner andern Ursache konnten sie (wie wir besonders von den Griechen wissen,) mit jedem neuen Tone, den sie ihren Tonreihen einverleiben wollten, so verlegen seyn, als sie waren. Es wurde nemlich durch den Zusatz eines neuen Tones das Verhältniß gestört, welches ihrem Gefühle nach unter den übrigen im System befindlichen Tönen herrschte, und man wußte lange nicht, was man mit einem solchen neuen Tone anfangen sollte, oder wie man ihn so mit den übrigen verbinden wollte, daß das alte Verhältniß nicht nur nicht gestört, sondern auch das Ganze durch ihn zum Ausdruck einer Beziehung mehr geschickt würde *). Blos aus diesem dunklen Gefühl von der verschiedenen Bedeutung der Töne eines Systems unter sich, schreiben sich die Benennungen her, die die Alten den verschiedenen Gliedern ihrer Tonreihen gaben, und die wir auch selbst in den neueren Zeiten ebenfalls aus diesem dunklen Gefühl, zwar viel ausgebildeter unter dem Namen des charakteristischen Ambitus beybehalten haben. Die chorda principalis, media, finalis der Alten, und die chordæ peregrinæ, elegantiores, necessariæ &c. der Neuern, sind lauter Beweise, daß die Töne einer Klangleiter unter sich solche Beziehungen haben, wie die verschiedenen Worte eines Redesatzes in der Sprache, und daß man diese Wahrheit bey den ersten Schritten zur Bildung förmlicher Tonleitern obgleich nur dunkel, doch schon gefühlt habe. Auch die in die Systeme der Griechen eingeschobene und angehängte Töne beweisen es.

§. 13.

Von der Zeit an, da man solche Tonreihen zu bilden suchte, fängt die Musik erst an, den Namen einer Kunst, einer wahren Sprache der Empfindung zu verdienen. So lange sie noch blos aus Empfindungslauten bestand, verdiente sie eine solche Benennung nicht. Jedes Thier hat solche unzusammenhängende Empfindungslaute mit dem Menschen gemein; der Mensch aber ist durch den Gebrauch seiner Vernunft allein im Stande, diese Laute so aufzusammeln, und zu verbinden, daß sie ein Mittel

*) Es ist wahrscheinlich, daß aus eben der Ursache bey mehrern alten Völkern verboten war, auf den üblichen Instrumenten neue Saiten oder Töne anzubringen. Sie konnten solche neue Töne bey ihren damals blos ausübenden gebrauchten Melodien, die nach dem einmal vorhandenen Umfang ihrer Tonleitern gebildet waren, nicht brauchen.

werden, die feinſten und zarteſten Gefühle aus einer Seele in die andere zu bringen, die unſichtbarſten innern Empfindungen zu ſchildern, und einander mitzutheilen. Man kann aber leicht denken, daß eine ſo feine Sprache nur mit ſehr langſamen Schritten zu einem ſolchen Grad der Vollkommenheit gelangen konnte, worin wir ſie jetzt ſehen; daß ſie erſt viele Jahrhunderte hindurch eine bloße Erſchütterung der Empfindung zu bewirken vermochte, ehe ſie ſo weit kam, ein beſtimmtes Gefühl zu wecken, und zwar ſo zu wecken, daß man es von andern ähnlichen oder unähnlichen Gefühlen unterſcheiden konnte. Dieß zu bewirken, war die kleine Tonreihe der Alten, die außer ihrem geringen Umfange auch noch andere ſehr beträchtliche Mängel hatte, wie wir in der Folge ſehen werden, nicht hinreichend, und es mußten erſt noch ſehr viele Dinge theils erfunden, theils erweitert und ausgebildet werden.

Die Sache verdient, daß wir uns noch ein wenig dabey aufhalten, um ſo mehr, da ſie hier aus einem Geſichtspunkt vorgeſtellt iſt, aus welchem ſie meines Wiſſens noch niemand betrachtet hat. Zu dem Ende müſſen wir aber wieder etwas zurück gehen. Es geht hierin dem Schriftſteller, der dem Leſer etwas erklären will, noch eben ſo, wie es den erſten Menſchen gieng, die die Beſchaffenheiten eines Gegenſtandes unterſuchen wollten; wenn ſie ihren Gegenſtand auf einer Seite betrachtet hatten, und zu einer andern übergiengen, mußten ſie doch ſehr oft zur erſten wieder zurückkehren, um die verſchiedenen Beſchaffenheiten deſto deutlicher zu erkennen.

§. 14.

Empfindungen ſind Bewegungen der Lebensgeiſter, und folgen, wie ſchon oben erinnert worden iſt, den Geſetzen der Bewegung. Keine Empfindung, die anhaltend ſeyn, oder durch irgend ein Mittel nicht nur geweckt, ſondern auch unterhalten werden ſoll, iſt ſich, vom Anfang ihrer Entſtehung an bis ans Ende, gleich. Sie nimmt nach und nach durch unendliche und unbegreifliche Grade von Stärke und Schwäche ab und zu. Dieſes Wachſen und Abnehmen der Empfindung nennt man gewöhnlich Modification; es könnte aber eben ſo füglich, und vielleicht noch füglicher mit einem Worte bezeichnet werden, welches wir in der muſikaliſchen Kunſtſprache moduliren nennen; denn das muſikaliſche Moduliren entſpricht den feinen allmähligen Uebergängen der Empfindung zur Stärke oder Schwäche nicht nur vollkommen, ſondern giebt auch gleichſam einen kleinen Wink, daß die Modulation der Leidenſchaft durch die Modulation der Töne am beſten auszudrücken, und nachzuahmen ſey. So vielartig aber auch immer eine Leidenſchaft ſich äußern kann, ſo iſt doch leicht zu bemerken, daß ſie nur auf einem einzigen Punkte genau diejenige Empfindung ſey, die ſie von allen andern unterſcheidet; alle andere Punkte oder Grade derſelben gränzen auf eine oder die andere Art, mehr oder weniger entfernt an eine andere Hauptempfindung, und dienen zur genauern Beſtimmung derſelben ebenſowol, wie ſie zur Beſtimmung der erſten dienten, ſobald ihre Verhältniſſe, oder ihre Beziehungen unter einander verändert werden. Auf dieſen Zuſammenhang der Empfindungen unter einander, muß ſich die Natur und der Zuſammenhang der Ausdrücke gründen, wodurch ſie geweckt oder unterhalten werden ſollen.

Die Ideen unſers Geiſtes, und die Ausdrücke derſelben ſind ganz von ähnlicher Art. Sie hängen eben ſo zuſammen, und greifen eben ſo in einander. In der Sprache, wodurch wir ſie andeuten, giebt es nur eine kleine Anzahl von Grundlauten, die aber durch verſchiedene Stellungen und Beziehungen ſo mannichfaltig werden, daß ein und eben derſelbe Laut, je nachdem er mit andern Lauten zuſammengeſetzt iſt, zu den verſchiedenſten Ausdrücken dienen kann. Wer je über die Natur der Sprache, und die Zuſammenſetzung ihrer wenigen Grundlaute nachgedacht hat, wird dieſes ohne weitere Beweiſe vollkommen einſehen. Mit den Ausdrücken der Empfindung, oder mit der Tonſprache hat es ganz die nemliche Beſchaffenheit. Jeder in unſern Tonleitern befindliche Ton, kann zum Ausdruck einer Hauptempfindung dienen, je nachdem er mit Nebentönen begleitet iſt, die mit ihm in einem dazu dienlichen Verhältniß ſtehen.

§. 15.

Wenn wir alſo der Natur unſerer Empfindungen, und der Art und Weiſe, wie ſie ſich zu äußern pflegen, recht genau nachſpüren, ſo können wir unmöglich umhin, endlich die Entdeckung zu machen, daß die Beſtandtheile ihrer Ausdrücke eben ſo auseinander entwickelt, und nach ähnlichen Geſetzen mit einander verbunden werden müſſen, wie die Beſtandtheile der Ideen-Ausdrücke. Aus den einfachen Sprachlauten werden Silben und Wörter zuſammengeſetzt, wodurch man Sachen nebſt ihren Eigenſchaften und Beziehungen bezeichnen kann; aus einzelnen Tönen theils auf ähnliche, theils auf verſchiedene Art etwas, was für die Bezeichnung einer Empfindung nebſt ihren Eigenſchaften und Beziehungen das nemliche iſt. Bisweilen kann ein einziger Ton, wie alle urſprüngliche Empfindungslaute, zu einem ſolchen muſikaliſchen Worte, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, hinreichend ſeyn; bisweilen ſind aber mehrere dazu erforderlich, ſo wie in der gewöhnlichen Sprache oft zwey, drey und mehrere Silben zu einem Worte erforderlich ſind. Durch ein einziges Wort kann blos eine einzige Sache für ſich ohne deren Eigenſchaften, Verſchiedenheiten oder Beziehungen angedeutet werden; eben ſo kann ein aus einem einzigen, oder mehreren Tönen beſtehendes muſikaliſches Wort für die Bezeichnung einer Empfindung nicht mehr. So wie nun in der Sprache zur vollſtändigen Bezeichnung einer Sache, mehrere Worte von verſchiedenen Bedeutungen erforderlich ſind, wodurch die Eigenſchaften und die jedesmalige Beziehung, in der ſie uns eben erſcheint, kenntlich gemacht werden können, eben ſo müſſen auch zur vollſtändigen Bezeichnung einer Empfindung mehrere Töne von verſchiedener innerer Bedeutung gebraucht werden.

§. 16.

Hierauf nun gründen ſich, wie ſchon erinnert worden, unſere ſogenannten Tonleitern, deren einzelne Glieder gegen einander ſo betrachtet werden müſſen, wie die ſogenannten Redetheile in der Sprache. Da aber der Arten von Empfindungen viele ſind, deren jede wiederum unendlicher Modificationen fähig iſt, ſo müſſen auch nicht nur überhaupt der Ausdrücke, das heißt, der Tonreihen mehrere ſeyn, ſondern ſie müſſen auch ſehr mannichfaltig abgeändert werden können. Dieſe mannichfaltigen Abänderungen oder Ableitungen aus dem Vorrathe einzelner Töne oder Tonreihen, verſchaffen uns die Menge von muſikaliſchen Worten, ſo wie die Sprache die Menge ihrer Ausdrücke durch Ableitungen aus den urſprünglichen einfachen Sprachlauten erhält. Auf dieſe Weiſe ſind wir durch Tonleitern von kleinerm Umfang, auch nur im Stande, Melodien von kleinem Umfange zu bilden, deren Modulation die ähnliche Modulation der Empfindungen ebenfalls nur unvollſtändig und mangelhaft auszudrücken vermag; und ſelbſt Rhythmus und äußere Verſchönerung des Tons, muß mit der innern Ausbildung und bedeutungsvollen Anordnung deſſelben in gleichen Schritten fortgegangen ſeyn, ehe ſich die Möglichkeit einer Muſik, im wahren Sinn des Worts, das heißt, eine ſolche Zuſammenſetzung von Tönen gedenken läßt, die für den Ausdruck der Empfindung das ſeyn kann, was wir in der Sprache etwa eine kleine Rede nennen. In der Muſik würde es ein kleines Lied genannt werden müſſen.

§. 17.

In der erſten Periode war die Kunſt gewiſſermaaßen noch bloße Sprache des Bedürfniſſes. Unſer Herz hat ſeine Bedürfniſſe ſo gut als der Körper. Die Kunſtausdrücke bezeichneten alſo die Empfindung genau ſo, wie ſie ſich äußerte, nemlich rauh, ſtark, heftig und unzuſammenhängend. Ganz anders mußte aber die Kunſt verfahren, ſobald ſie nicht mehr Werk des Bedürfniſſes ſeyn, ſondern Mittel werden wollte, durch Erinnerung und Erregung empfindungsvoller Gemüthszuſtände, zugleich Wohlgefallen und Vergnügen zu bewirken. Sie durfte nun nicht mehr jeden Empfindungslaut ſo darſtellen, wie ihn der rohe Naturmenſch gewöhnlich angab, ſondern mußte ihn veredlen, und überhaupt nur die ſchönſten derſelben aufſammeln, und ſo mit einander verbinden, daß nicht nur ein gewiſſer

Gemüthszuſtand ausgedrückt, ſondern auch ſo ausgedrückt wurde, daß dadurch zugleich Vergnügen und Wohlgefallen erregt werden konnte. Daher war nun auch die Zuſammenſtellung der erwähnten kleinen Tonreihen für ſich allein nicht einmal hinreichend, ein ſolches kleines Lied, als Ausdruck eines gewiſſen Gemüthszuſtandes, hervorzubringen. So mannichfaltig auch durch die verſchiedenen Abänderungen und Stellungen derſelben, ihre innern Ausdrücke werden können, ſo ſind ſie doch noch nicht mannichfaltig genug, müſſen alſo durch die Anwendung noch anderer Mittel, als ihre Abänderung für ſich allein betrachtet iſt, um ſehr viel mannichfaltiger gemacht werden, ehe ſie zur beſten Zuſammenſetzung auch nur der kleinſten muſikaliſchen Rede dienen können. Eines der erſten Mittel zu einer ſolchen Vermehrung und Verſchönerung der Ausdrücke, deſſen ſich auch die roheſten Völker bey ihrer eintönigen Muſik ſchon bedient haben, und eben dieſer Eintönigkeit wegen um ſo nothwendiger haben bedienen müſſen, iſt

I. der Rhythmus. In ſeinem erſten Urſprung iſt er nichts weiter, als eine mannichfaltige Art von Wiederholung einer und eben derſelben Sache; bey ſeiner weitern Ausbildung aber, wo er nach und nach immer auf mehrere Dinge angewendet wird, kann er ungleich wichtiger werden, und blos dadurch, daß er als Accent betrachtet, Haupt- und Nebentöne gehörig von einander unterſcheidet, die Zahl der Kunſtausdrücke nicht nur verſchönern, ſondern auch ungemein vermehren helfen. Sobald der Menſch anfing, die verſchiedene Bedeutung zu fühlen, die die einzelnen Glieder einer mit einander verbundenen Tonreihe unter ſich haben, ſo mußte er auch nothwendig bald gewahr werden, daß jene verſchiedene Bedeutungen der Töne, durch den Accent, oder durch Verlängerung und Verkürzung in Abſicht auf die Dauer derſelben, auf ſehr mannichfaltige Art nicht nur verſtärkt und abgeändert, ſondern auch eben dadurch zugleich vermehrt werden können. Daß die Griechen ſich dieſes Mittels zur Verſtärkung und Vermehrung ihrer Kunſtausdrücke vorzüglich bedient haben, iſt bekannt. Als ein ſehr erfinderiſches, und der Muſik im höchſten Grad ergebenes Volk, mußten ſie ſehr bald den Mangel an innern, aus den Verſetzungen der Töne ihrer Tonreihen ſelbſt entſtehenden Ausdrücken bemerken, und wurden dadurch genöthigt, ſie durch äuſſere Hülfsmittel nach Möglichkeit zu erſetzen. Daher wurde dem Anſcheine nach, der Rhythmus der Griechen ſo mannichfaltig. So wie aber durch Erfindung der Harmonie, durch Erweiterungen der Tonreihen ſelbſt, und noch durch hundert andere Hülfsmittel die Zahl der innern Ausdrücke [6]) allmählig immer größer wurde, bedurfte man theils keines ſo mannichfaltigen Rhythmus mehr, und er wurde nach und nach auf die nothwendigſten und allerbrauchbarſten Gattungen eingeſchränkt, theils wurde er auch nicht mehr ſo ſehr bemerkt. Dies iſt die wahre, in der Natur der Sache ſelbſt gegründete Urſache, warum in der Muſik der neuern Zeiten, der Rhythmus weniger mannichfaltig ſcheint, als in den Zeiten der Griechen; nicht aber, wie der ehrliche Iſaac Voſſius [7]) meynt, weil wir in der Kunſt zurückgekommen ſind [8]).

II. Außer der Verbeſſerung und dem mannichfaltigern Gebrauch des Rhythmus, worauf die Völker, die im Beſitze ſo kleiner Tonreihen waren, zur Vervielfältigung oder zur bloßen Verſchönerung und

6) Unter innern Ausdrücken verſtehe ich die, welche aus der mannichfaltigen Verſetzung und Abänderung der Töne in Abſicht auf ihre Höhe oder Tiefe entſtehen, die wir mit dem Worte Modulation bezeichnen. Aeuſſere Ausdrucke erhält die Kunſt durch den Rhythmus vornämlich, man kann aber auch die phyſikaliſchen Beſchaffenheiten des Klangs hierher rechnen.

7) In ſeinem Werke: de poematum cantu et viribus rhythmi.

8) Es iſt alſo falſch, daß der Rhythmus der Griechen mannichfaltiger geweſen, als der unſrige. Genau genommen, ſind in der neuern Muſik nach alle Arten von Rhythmus vorhanden, die in der alten gebraucht wurden. Aber er wurde bey den Alten unvermiſchter, und meiſtens in Liedern, deren Melodien den Worten blos ſylbiſch angepaßt waren, gebraucht, und war überhaupt wegen Mangel hinlänglicher innerer Kunſtausdrücke mehr Hauptſache als bey uns. Unter ſolchen Umſtänden konnte er mehr bemerkt werden, und dadurch leicht hernach zu der Meynung Anlaß geben, er ſey in den neuern Zeiten großentheils verloren gegangen.

Berichtigung ihrer Kunſtausdrücke verfallen mußten, werden ſie auch bald gefühlt haben, daß die Intervallen ihrer Tonreihen einer richtigern und genauern Beſtimmung bedurften. Sobald ein Volk eine Tonreihe von ſo großem Umfange hatte, daß Intervallen von der Größe der Terzen und Quinten darin lagen, ſo hat es mit der natürlichen Reinigkeit dieſer Intervallen keine Schwierigkeit; dieſe liegen ſo ſehr in der Natur, daß ſie wohl nicht leicht verfehlt werden können. Allein die zwiſchen dieſen größern Intervallen liegenden Töne, weil es bey ſo eingeſchränkten Tonreihen an hinlänglichen Vergleichungsmitteln fehlte, das heißt, weil nicht jeder Ton ſeine eigene Quinte erhalten konnte, nach welcher ſeine Reinigkeit hätte beſtimmt werden können, mußten lange ohne ihr ihnen in der Reihe zukommendes richtiges Verhältniß bleiben, und ſind es auch wirklich, wie wir vorzüglich aus der Geſchichte der griechiſchen Muſik wiſſen, ſo lange geblieben, bis ſich nicht nur die Tonreihen an ſich ſelbſt erweiterten, ſondern auch durch die Erfindung der Harmonie ſo viele und hinlängliche Vergleichungsmittel gewonnen wurden, als zur richtigen Beſtimmung ihrer Verhältniſſe unumgänglich erforderlich ſind. Auch dieſes iſt ein Werk der neuern Zeiten, und was die Alten hierin thun konnten, war zwar gegen das, was ihre Vorfahren gethan hatten, etwas einer Verbeſſerung ähnliches, aber noch lange nicht hinreichend, aus ihren kleinen Tonreihen das zu bilden, was in Abſicht auf die innere Bedeutung der darin befindlichen einzelnen Töne, der verſchiedenen Bedeutung der Worte eines Redeſatzes hätte ähnlich werden können. Ihre Eigenſchafts- und Verbindungs-Worte waren, um bey der Vergleichung zu bleiben, gegen das Hauptwort immer etwas zu klein oder zu groß, bezeichneten alſo in Rückſicht auf die Beziehungen deſſelben das was ſie ſollten oder wollten, nie genau genug, ſondern immer entweder zu viel oder zu wenig.

III. Die Modificationen der Töne, blos in Rückſicht auf ihre phyſikaliſche Beſchaffenheit, ſind ebenfalls äußere Hülfsmittel zur Verſchönerung und Vermehrung der Kunſtausdrücke, deren Nothwendigkeit und Wirkung, bey einem Volke, deſſen Sinn für Bedeutung und Ausdruck einmal geweckt iſt, nicht lange verkannt werden können. Die Töne an ſich können rauh, ſanft, ſtark, ſchwach u. ſ. f. ſeyn, und in jeder dieſer Modificationen zur Veränderung des Ausdrucks ungemein viel beytragen. Auch der roheſte Naturmenſch ſagt ſeinem Mitbruder etwas angenehmes und erfreuliches nicht blos mit andern Worten, ſondern auch mit einem ganz andern Tone der Stimme, als eine Unannehmlichkeit; warum ſollte der Menſch auf einer ſchon beträchtlich höhern Stufe der Ausbildung, nicht auch in ſeiner Muſik, in den wirklichen Ausdrücken ſeiner Empfindungen, auf ein ſo wirkſames Verſchönerungsmittel gefallen ſeyn?

Soweit ſcheint die Muſik in der zweyten Periode ihrer Ausbildung gekommen zu ſeyn, und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß ſie bey mehrern alten Völkern, ſelbſt bey den Griechen, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden, von keinem größern Umfange war. Dieſe Periode bezeichnet gewiſſermaaßen das Jünglingsalter der Kunſt, ſo wie die erſte den Stand ihrer Kindheit. Sowol die eine als die andere dauerte Jahrtauſende hindurch, und würde vielleicht noch dauern, oder gar wieder zurück geſunken ſeyn, wie die Muſik der Chineſen, Neugriechen, und mehrerer aſiatiſcher Völker beweiſt, wenn die in Europa im Mittelalter wieder aufgehobene Kultur ſich nicht auch auf dieſe Kunſt erſtreckt, und durch die verſchiedenſten Mittel den Grund zu der allmähligen vollkommenſten Ausbildung gelegt hätte, worin wir ſie jezt ſehen, und noch lange zu ſehen wünſchen. Doch dieſe lezte Periode der Kunſt iſt zu wichtig, als daß wir nicht einen neuen Abſchnitt mit ihr anfangen, und alles, was ſie betrifft, mit der größten Sorgfalt, ſelbſt wo es nöthig iſt, mit Umſtändlichkeit, aus einander ſezen ſollten. Zu dem Ende aber müſſen wir noch einmal wieder zurückkehren, wie wir ſchon beym Uebergang von der erſten zur zweyten Periode thun mußten, um durch wiederholte Betrachtungen immer deutlicher einzuſehen, auf welchen Gründen ein ſo vortreffliches und in allen ſeinen einzelnen Theilen ſo innigſt verbundenes Kunſtgebäude, wie die muſikaliſche Sprache unſerer Empfindungen wirklich iſt, beruhe.

Dritte Periode der Kunst.

§. 18.

Unser Erkenntniß- und Empfindungs-Vermögen entspringt aus einer und eben derselben Grundkraft der Seele, und ist hauptsächlich nur darin unterschieden, daß sich die Seele beym Denken und Erkennen in einem Zustand der Thätigkeit, beym Empfinden aber in einem Zustand des Leidens befindet. Diese gemeinschaftliche Grundquelle ist ein neuer Beweis, daß auch die äußern Ausdrücke beyder Kräfte, nach ihrem ganzen Umfange einerley Gesetzen unterworfen sind. So wie Denken nichts anders ist, als die Vorstellung einer Sache mit ihren Merkmalen und Beziehungen, so ist Empfinden nichts anders, als ein durch einen Gegenstand in uns successiv erregtes Gefühl mit seinen Theilen, die bey der Empfindung das nemliche sind, was man bey einem Gedanken Merkmale und Beziehungen nennt. Je mehr der Mensch Gegenstände des Denkens und Empfindens entdeckte, je nöthiger wurde es, sie genau nach allen ihren Merkmalen und Verhältnissen von einander zu unterscheiden. Diese Nothwendigkeit mußte natürlicherweise nicht blos zu einer größern Erweiterung und Vermehrung der Sprach- und Kunstausdrücke Anlaß geben, sondern auch nach und nach auf ihre höchstmögliche genaueste Bestimmung leiten, um unter einer so großen Menge von Vorstellungen und Empfindungen, die man einander mittheilen, oder in sich selbst wecken und unterhalten wollte, alle Zweydeutigkeit und allen möglichen Irrthum zu vermeiden.

§. 19.

So wenig die Menge als die Genauigkeit der Kunstausdrücke in der zweyten Periode, oder in dem sogenannten Jünglingsalter der Kunst, war zur Darstellung einer so großen Mannichfaltigkeit der empfindbaren Gegenstände in Rücksicht auf die Unterscheidung aller ihrer Merkmale und Verhältnisse hinreichend. Selbst die Darstellung einer Empfindung mit sehr wenigen Merkmalen, oder ein kleines Lied, konnte mit so wenigen Kunstausdrücken nur sehr unvollkommen verrichtet werden, und nöthigte eben dadurch in jenem Zeitalter zu der genauen Vereinigung der Poesie und Musik, zu welcher uns einige neuere Schriftsteller, die von der wahren Natur der Kunst keine richtige Begriffe haben, so gerne wieder zurück führen wollen [9]). Dieses würde nicht viel besser seyn, als wenn wir jetzt den größten Theil unsers so sauer erworbenen Sprachreichthums, nebst der Kenntniß des wahren Gebrauchs desselben wegwerfen, und in die Zeiten jener Spracharmuth zurückkehren wollten, in welchen man, um sich einander verständlich zu machen, die Gebehrdenkunst zu Hülfe nehmen mußte. Daß blos dieser innern Unvollkommenheit, dieses Mangels innerer, eigener Ausdrücke wegen, die Musik, Poesie und Gebehrdenkunst bey den Alten so unzertrennlich waren, läßt sich nicht nur aus der Natur der Sache, sondern auch selbst aus Nachrichten älterer Schriftsteller mit der größten Wahrscheinlichkeit schließen. Plato nannte gewiß blos aus dieser Ursache die Instrumentalmusik eine Sache ohne Bedeutung, und einen Mißbrauch der Melodie. Wäre die Musik zu seiner Zeit so reich an eigenen Ausdrücken und Combinationen gewesen, wie sie seyn muß, wenn sie eine für sich selbst wirkende Kunst, eine Sprache der Empfindungen seyn soll, so war er Kenner genug, um zu fühlen, daß sie auch ohne Worte nicht ohne Bedeutung ist, und auf ihre Art eben so gut Leidenschaften und Empfindungen, nach allen ihren Modificationen zu schildern und auszudrücken vermag, als in ihrer Verbindung mit der Poesie.

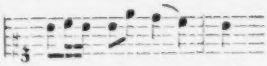
Sollte also die Musik eine für sich selbst bestehende und ganz aus eigenen Kräften wirkende Kunst werden, sollte sie eine Empfindung mit allen ihren Merkmalen und Verhältnissen nicht nur wecken, son-

9) Vorzüglich thut dieß Brown in seinen Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung ꝛc. ꝛc. der darauf hinaus geht, Poesie und Musik auf einen solchen Vereinigungspunkt einzuschließen, auf welchem sich keine recht zeigen kann.

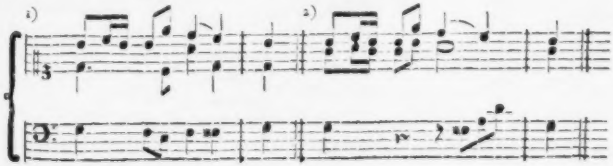
dern auch unterhalten können, kurz, für Empfindung ganz das seyn, was die Rede für den Verstand ist, so mußten ihre Kunstausdrücke eben so erweitert und bestimmt werden, als die der Sprache. Hierzu nun waren die kleinen Tonreihen der Alten, und die selbst mangelhafte Zusammensetzung derselben, wie wir gesehen haben, auf keine Weise hinreichend.

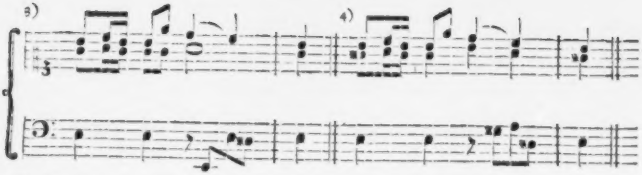
§. 20.

Sowol zu dieser Vermehrung, als zur genauesten Bestimmtheit der musikalischen Kunstausdrücke, hat nichts so viel beygetragen, als die Erfindung der Harmonie nach ihrer heutigen Beschaffenheit. Blos durch sie konnte die Musik das werden, was sie nun ist, nemlich eine wahre Empfindungsrede. Ich will zuerst von ihrem Einfluß auf die genauere **Bestimmtheit** der musikalischen Ausdrücke reden. Es ist oben schon angeführt worden, daß jede Aeußerung einer Empfindung nur auf einem einzigen Punkte genau diejenige Empfindung sey, die sie von allen andern unterscheidet, und daß alle andere Punkte oder Grade derselben auf eine oder die andere Art, mehr oder weniger entfernt, an eine andere Hauptempfindung gränzen, zu deren genauern Bestimmung sie eben sowol, wie zur Bestimmung der ersten dienen können, sobald die Verhältnisse und Beziehungen derselben unter einander verändert werden. Wenn sich nun auf diesen Zusammenhang der Empfindungen unter einander, die Natur und der Zusammenhang der musikalischen Ausdrücke gründen soll, wie ebenfalls schon angeführt worden ist: so müssen in diesen Ausdrücken Mittel vorhanden seyn, wodurch genau bestimmt werden kann, welche Art der Empfindung durch sie angedeutet werden soll. Unter mehrern Mitteln zu dieser genauern Bestimmung ist die Harmonie eines der wirksamsten und sichersten. Sowol die kleinen Tonreihen der Alten; als auch unsere neuen erweiterten Tonleitern, haben sehr viele einzelne Töne mit einander gemein, die ohne ein gehöriges Bestimmungsmittel leicht mit einander verwechselt, und bald in die eine, bald in die andere Tonleiter gerechnet werden können. Die aus ihnen gebildeten Melodien müssen daher stets eine gewisse Zweydeutigkeit und Unbestimmtheit behalten, wenn sie nicht durch irgend ein Mittel genau von einander unterschieden werden, und dadurch außer allen Zweifel gesetzt wird, wofür eine jede zu nehmen ist. So gehört z. B. folgender Satz:



nach unsern heutigen Tonarten sowol ins C und G dur, als ins A und E moll, und hat unstreitig in jeder dieser vier Beziehungen eine andere Bedeutung. Wohin soll sie aber der Zuhörer rechnen, wenn nicht ein näherer Bestimmungsgrund damit verbunden ist, der zum Führer dienen kann? Diesen Führer erhält der Zuhörer durch die hinzukommende Harmonie, die das Verhältniß oder die Beziehung, folglich auch die Bedeutung dieser Melodie außer Zweifel setzt. Z. B.





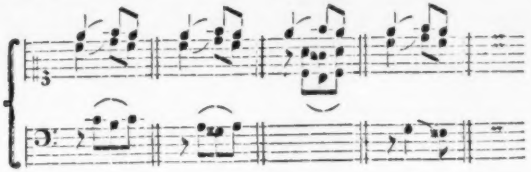
Es iſt zwar wahr, daß die jedesmalige Beziehung dieſer Melodie auch ohne Harmonie, durch vorhergehende und nachfolgende blos melodiſche Töne einigermaaßen hätte beſtimmt werden können; aber auch nur einigermaaßen, und auf keine Weiſe weder ſo kurz, noch ſo ganz ohne alle Zweydeutigkeit, als es vermittelſt der Harmonie geſchehen kann. Es iſt daher unläugbar, daß jede bloße Melodie unbeſtimmte und zweifelhafte Beziehungen behält, wenn nicht wenigſtens bisweilen ein harmoniſcher Ton als näheres Beſtimmungsmittel hinzukommt. Eben dieſe in den bloßen Melodien liegende Ungewißheit der Beziehungen macht es möglich, daß man ganze Lieder durch hinzukommende Harmonie, oder durch Veränderung derſelben, ſo vielſeitig in ihren Bedeutungen machen kann, daß man nie glaubt, das nemliche Lied zu hören, obgleich die Melodie ſtets die nemliche bleibt. Aus dieſer Vieldeutigkeit der bloßen Melodien läßt ſich mit mehr Wahrſcheinlichkeit, als aus irgend einem andern Grunde, ſchließen, daß die Alten nothwendig wenigſtens einige harmoniſche Beſtimmungstöne gehabt haben müſſen, und bey einer Muſik von ſo kleinem Umfange, die, allem Vermuthen nach, blos aus kleinen Liedern beſtanden haben kann, ſind die Octave und Quinte, als die weſentlichſten Beſtimmungstöne einer jeden Tonleiter, ſchon hinreichend geweſen. Eine andere Art von Harmonie, nemlich eine ſolche, die, wie die unſrige, ſelbſt zu einer Art von Melodie geworden, und folglich aus einer Verbindung mehrerer Melodien beſteht, konnten die Alten nicht haben. Weder der Umfang und die Zuſammenſetzung ihrer kleinen Tonreihen, noch die Beſchaffenheit und der Umfang ihrer muſikaliſchen Inſtrumente, ließ eine ſolche zu.

§. 21.

Der zweyte Vortheil, den die Erfindung der Harmonie unſerer Tonſprache verſchafft hat, iſt die blos allein durch ſie mögliche erſtaunliche Vermehrung ihrer Kunſtausdrücke. Dieſe Vermehrung hängt zwar mit der ebenfalls durch die Harmonie erreichten nähern und genauern Beſtimmung der Ausdrücke ſehr nahe zuſammen; denn die Vermehrung entſpringt zugleich aus der größern Beſtimmtheit, und iſt eine natürliche und nothwendige Folge von ihr. Allein, ſie ſind deswegen doch nicht einerley, ob ſie gleich einander ſtets zur Seite gehen. Zur nähern Beſtimmung der Beziehungen dient die Harmonie vorzüglich durch die Töne, welche man ſelbſt in den Tonleitern ſchon, blos im melodiſchen Sinn weſentliche nennt, weil hauptſächlich durch ſie eine Tonleiter von der andern unterſchieden wird; zur Vermehrung der Kunſtausdrücke aber erſt dann, wenn ſie gewiſſermaaßen ſelbſt zu einer Melodie gebildet wird, und als ſolche einer andern nicht blos in einzelnen Haupttönen zur Seite geht, ſondern durch die gegenſeitige Verwebung in einander neue Combinationen hervorbringt. Die Beſtimmung der Beziehungen kann alſo ſchon blos durch die Haupt- oder Grundtöne der Tonleitern erhalten werden, und ſelbſt in unſern Zeiten machen ſehr viele Componiſten keinen andern Gebrauch von der Harmonie, als dieſen. Auf dieſe Weiſe componiren, nennt man monodiſch, oder homophoniſch componiren. Zur Vermehrung der Kunſtausdrücke dient aber die Harmonie hauptſächlich durch die künſtliche Art der Vereinigung mehrerer Melodien, die man in der Compoſition das polyodiſche oder polyphoniſche Verfahren nennt. Hierher

gehören alle Nachahmungen verſchiedener Stimmen, ihre mannichfaltigen Arten der Verſetzung nach den Regeln des doppelten Contrapunkts u. ſ. f.

Um dieſes ganz deutlich zu machen, will ich für beyde Fälle einige Beyſpiele anführen. Die vorher bemerkte Melodie, die in vier verſchiedene Tonarten gerechnet werden konnte, hat durch die hinzu kommende Harmonie erſtlich die Beſtimmung ihrer jedesmaligen Beziehung auf eine Tonleiter erhalten, und dadurch ihre Zweydeutigkeit verloren. Zweytens ſind durch eben dieſe hinzugekommene Harmonie zugleich aus einem einzigen Kunſtausdrucke viererley Arten deſſelben von ſehr verſchiedener Bedeutung geworden. In dieſem Fall hat alſo die Harmonie zur Beſtimmung und zur Vermehrung der Kunſtausdrücke zugleich gedient. In folgendem kleinen Beyſpiel thut ſie das nemliche:



Ganz anders aber verhält es ſich mit folgendem Satze:

wo durch die Verſetzung der beyden Stimmen blos ein neuer ſehr nahe verwandter und eben deſswegen fein modificirter Ausdruck gewonnen wird. Wie mannichfaltig dieſe Vermehrung der Ausdrücke durch ähnliche Verſetzungen in mehrern Stimmen, ſo wie überhaupt genommen, durch das polyphoniſche Verfahren in der Compoſition werden kann, weiß jeder, der mit der Harmonie und dem wahren Gebrauch derſelben bekannt iſt, und der Liebhaber, der ihre Nothwendigkeit nie aus eigenem innern Gefühle erkannt hat, kann hieraus ſchon einen Beweis ziehen, daß der doppelte Contrapunkt mit allen zu ihm gehörigen Compoſitionskünſten kein unnützes, leeres Spielwerk, ſondern eher ſo in der Natur der Kunſt, und in den Empfindungen des Menſchen gegründet ſey, als das Lied, die Tanzmelodie, und jede andere einfachere Compoſitionsart. Er gründet ſich nemlich auf die mannichfaltigen Modificationen der Empfindungen, und auf den wahren beſten Gebrauch des ganzen Kunſtreichthums, den die Natur zum zweckmäßigen Ausdruck jener mannichfaltigen Empfindungen darbietet.

§. 22.

Ein dritter nicht minder beträchtlicher Vortheil, den die ganze Tonſprache durch die Erfindung der Harmonie erhalten hat, iſt die mathematiſche Berichtigung der in unſern Tonleitern befindlichen einzelnen Intervallen, und die dadurch entſtandene Möglichkeit, alle unſere Tonleitern ſo in einander zu

ſchieden, daß ſie jezt ein inniq verbundenes Tonſyſtem ausmachen, deſſen verſchiedene Glieder einander vollkommen analeq ſind. Bekanntlich war die Größe der Intervallen in den Tonleitern der Alten von der Größe der unſrigen ſehr verſchieden. Sogar die Nota characteriſtica, unſer jetziges Semitonium modi fehlte den meiſten, wie wir noch jezt an den auf uns gekommenen ſogenannten Kirchentönen ſehen. Das H in den alten Tonleitern konnte aus Mangel einer reinen Quinte nicht zum Grundtone gemacht werden, und noch manche andere Intervallen waren ſo beſchaffen, daß ſie nur eine ſehr unvollkommene und zwangvolle Zuſammenſetzung zuließen. Dieſer Zuſtand der Tonſprache war ganz demjenigen Zuſtande der Ideenſprache ähnlich, in welchem man Worte ſo wenig von einander abzuleiten und zu biegen verſtand, daß in der Zuſammenſetzung derſelben noch nicht ſo viele Analogie zu finden war, als ſpäter hin, da durch die Entdeckung mehrerer Sprachausdrücke jenes ähnliche Verfahren in ähnlichen Fällen theils nothwendiger, theils auch leichter wurde. So wie nun in der Sprache dieſe Analogie nicht eher bemerkt werden konnte, bis eine anſehnliche Menge von Ausdrücken vorhanden war, bey deren allgemeiner Ueberſicht man erſt gewahr wurde, welche von ihnen auf ähnliche Weiſe hätten können gebildet und zuſammengeſezt werden; eben ſo mußten wir auch in der Tonſprache erſt eine gehörige Menge von Tönen haben, ehe die daraus gebildeten Tonleitern nach gewiſſen Aehnlichkeiten, oder nach der Analogie an einander geſezt werden konnten. Da die Harmonie vorzüglich dieſe Menge von Kunſtausdrücken verſchafft hat, ſo iſt ſie es auch, der wir die vollkommenere Zuſammenſetzung unſerer Tonleitern zu verdanken haben.

§. 23.

Harmonie berichtigt und vermehrt alſo die muſikaliſchen Kunſtausdrücke, und iſt ſo nothwendig als die Melodie, weil ohne ſie eine Melodie weder beſtimmt, noch mannichfaltig ſeyn kann. Sie allein hat die Kunſt auf den höchſten Gipfel der Vollkommenheit geführt, und konnte eben deßwegen weder in der Kindheit, noch in dem Jünglingsalter, ſondern erſt im reifern männlichen Alter der Kunſt erfunden werden. Es gehört nicht hierher, die Geſchichte der allmäligen Entwickelung einer für die Muſik ſo wichtigen Erfindung aus einander zu ſeßen, die in der Folge dieſes Werkes ihren Platz finden wird; aber ſoviel verdient vorläufig bemerkt zu werden, daß ſie mit der Erfindung und Vervollkommung unſerer Clavierinſtrumente bis auf uns in gleichen Schritten fortgegangen zu ſeyn ſcheint. Da dieſes Inſtrument gewöhnlich nicht nur den ganzen Vorrath der Töne in ſich vereinigt, die auf andern Inſtrumenten nur Theilweiſe befindlich ſind, ſondern auch dieſe Menge von Tönen nach ihrer Lage und Ordnung ſo ſichtbar und deutlich verſtellt, daß man ſie, ſo oft man will, mit einander vergleichen kann; ſo iſt es höchſt wahrſcheinlich, daß es eben ſo zu der Erfindung der Harmonie Anlaß gegeben habe, als es, wie wir nicht blos wahrſcheinlich, ſondern gewiß wiſſen, zur vollkommenſten Ausbildung derſelben das vorzüglichſte Hülfsmittel geweſen iſt *).

§. 24.

Ueber die Nothwendigkeit und den Nutzen der Harmonie hat es von jeher unter den Gelehrten, auch ſelbſt unter den Tonkünſtlern, ſehr verſchiedene Meynungen gegeben. Hätte man richtige Begriffe von der wahren innern Natur der Kunſt, von der Bildung, Bedeutung, Abänderung und Verbindung ihrer Ausdrücke gehabt, ſo hätten die Meynungen hierüber nicht verſchieden ſeyn können. Wenn die Muſik Sprache und Ausdruck unſerer Empfindungen iſt, die ſo unendlich mannichfaltig modificirt werden können, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, ohne allen weitern Beweis, daß auch die Kunſt-

*) Organa igitur, ſive alia inſtrumenta Muſica, quæ nobis claves, et voces muſicales pepererunt, procul dubio etiam principia figuratæ Muſicæ monſtraverunt *Seth. Calviſius*, Exercit. de initio et progr. muſ. p. 126.

ausdrücke von ihrer Bildung an, bis zur Bedeutung und Verbindung derſelben, eben ſo mannichfaltiger Modificationen fähig ſeyn müſſen. Da nun die Harmonie zu dieſen mannichfaltigen Modificationen das wirkſamſte Hülfsmittel iſt, ſo iſt ihre Nothwendigkeit und ihr Nutzen außer Zweifel. Aber nur wenige Gelehrte (vielleicht gar keiner) waren im Stande, die Harmonie aus einem ſolchen Geſichtspunkte anzuſehen, weil es ihnen gewöhnlich an innerer Kunſtkenntniß fehlte; ſie haben ſie daher meiſtens für eine wo nicht ſchädliche, doch entbehrliche Erfindung gehalten. **Rouſſeau**, der ſowol in ſeinem Wörterbuche, als in ſeinem Eſſai ſur l'origine des langues, über Melodie und dazu gehörige Gegenſtände manche gute Bemerkung gemacht hat, vergißt ſich doch im Artikel Harmonie ſo gänzlich, daß er ſie eine barbariſche und gothiſche Erfindung ſchilt, die der Muſik mehr ſchade, als nütze [10]), und beweiſt dadurch, ſo wie durch mehrere hierher gehörige, in beyden angeführten Werken enthaltene, ſonderbare Meynungen, daß er einem ſolchen Gegenſtande, wie die Harmonie iſt, noch nicht vollkommen gewachſen war. Selbſt **Sulzer**, der ſonſt ſo tief in die Natur und Beſtimmung der ſchönen Künſte eingedrungen war, weiß nicht recht, was er von dieſer Sache urtheilen ſoll; er dreht und wendet ſich ſo ſonderbar, hält ſie bald für entbehrlich, bald für nützlich, daß darüber der Artikel **Harmonie**, in ſeiner allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte, einem im Ganzen von ſo vielen Seiten ſchätzbaren Werke einer der ſchwächſten geworden iſt. Da man dieſes Werk in den Händen der meiſten Kunſtliebhaber vermuthen kann, und in dem erwähnten Artikel **Harmonie** noch einige nicht unbeträchtliche Irrthümer befindlich ſind, halte ich es der Mühe werth, noch einige Worte darüber zu ſagen.

§. 25.

Im erwähnten Artikel wird zuerſt gefragt, was für einen Antheil die Harmonie an der Muſik habe? Die Antwort darauf iſt: daß, obgleich einige Neuere behaupteten, ſie ſey das Fundament der ganzen Muſik, und es ſey nicht möglich, ohne Kenntniß der Harmonie ein **gutes Stück** zu machen, doch dieſe Meynung dadurch widerlegt werde, daß die Alten, wie **Bürette** ſehr wahrſcheinlich gezeigt habe, keine Harmonie gekannt, und doch eine **Muſik** gehabt hätten." Unter Muſik und unter einer guten Muſik iſt ein ſehr großer Unterſchied; der Schluß, den hier **Sulzer** macht, iſt daher nicht beſſer, als wenn er hätte behaupten wollen, Reichthum, Richtigkeit, Reinigkeit, Klarheit und Deutlichkeit, Wohlklang, und kurz, die meiſten Eigenſchaften einer vollkommen ausgebildeten Sprache ſeyen nicht

10) Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Muſique et un Chant, les Européens ſont les ſeuls, qui aient une Harmonie des Accords et qui trouvent ce Melange agreable; quand on ſonge, que le monde a duré tant de ſiecles ſans que de toutes les Nations, qui ont cultivés les Beaux-Arts aucune ait connue cette Harmonie, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Uniſſon ni d'autre Muſique que la Melodie; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales, que les oreilles grecques ſi delicates, ſi ſenſibles, exercés avec tant d'art, n'ont jamais guide ces peuples voluptueux et paſſionnés vers notre Harmonie; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux; qu'avec elle la notre en a des ſi foibles, qu'enfin il etoit reſervé à des peuples du Nord, dont les organes durs et groſſiers ſont plus touché de l'eclat et du bruit des voix, que de la douceur des accens et de la melodie des inflexions, de faire cette grande decouverte et de la donner pour principe à toutes les regles de l'Art, quand, dis je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupconner, que toute notre Harmonie, n'eſt qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous ſuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux veritables beautés de l'Art, et à la Muſique vraiment naturelle. *Dict. de Muſique, Art* Harmonie. Vergl. das 14. Cap. aus dem Eſſai ſur l'origine des langues, wo unter anderm auch geſagt wird, die Harmonie habe blos conventionelle Schönheiten, gefalle auf keine Weiſe ſolchen Ohren, die nicht erſt daran gewöhnt ſind, ein barbariſches Ohr finde in unſern Conſonanzen nichts als Geräuſch u. ſ. f. Beyden Stellen widerſpricht geradezu folgende: L'Harmonie ayant ſon principe dans la nature, eſt la même pour toutes les nations, ou ſi elle a quelques differences, elles ſont introduites par celle de la Melodie. S. Lettre ſur la Muſique françoiſe.

nothwendig, weil es Völker gebe, die auch ohne sie eine Sprache haben. Eine Sprache haben sie zwar, aber keine gute; eben so haben die Alten auch ohne Kenntniß der Harmonie eine Musik gehabt, aber sie konnte eben so wenig gut seyn, als eine Sprache ohne die ebenerwähnten Eigenschaften gut seyn kann.

Ferner: „Wem dieses nicht hinlänglich ist, der bedenke, daß viele Völker ohne die geringste Kenntniß der Harmonie ihre Tanzgesänge haben; und daß man überhaupt eine große Menge sehr schöner Tanzmelodien hat, die ohne Baß und ohne harmonische Begleitung sind. Daß die zum Behuf des Tanzens gemachten Gesänge das eigentliche Werk der Musik sind, daran kann niemand zweifeln, wenn man bedenkt, daß die Bewegung und der Rhythmus, folglich das, was in der Musik gerade das Wesentlichste ist, und den Gesang zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, in denselben am vollkommensten beobachtet werden. Nun wird niemand in Abrede seyn, daß nicht vortreffliche Tänze, ohne Rücksicht auf die Harmonie, gemacht werden. Also ist die Harmonie zur Musik nicht nothwendig."

Tanzmelodien, und selbst sehr schöne Tanzmelodien kann man allerdings ohne alle Harmonie haben, weil es bey Tänzen nicht sowol auf Melodie und Harmonie, als auf Bewegung und Rhythmus ankömmt. Daß aber diese Bewegung und der Rhythmus das Wesentlichste der Musik sey, und den Gesang allein zur leidenschaftlichen Sprache mache, ist vollkommen unrichtig, eben so unrichtig, als wenn man sagen wollte, das Sylbenmaaß sey das Wesentlichste eines Gedichtes *). Bewegung und Rhythmus sind in der Musik eben so wie in der Poesie bloße äußere Verschönerungsmittel: die innere Modulation der Töne aber, das heißt: eine zweckmäßige und bedeutungsvolle Folge derselben ist das Wesentlichste, wie eben schon aus der Natur der Sache im Zusammenhange gezeigt worden ist. Eben so unrichtig ist es, daß die zum Behuf des Tanzens gemachten Gesänge das eigentliche Werk der Musik sind **). In den ersten Zeiten, bey rohen, wilden Nationen waren sie es: in unsern Zeiten aber, wo sich das Gebiet der Empfindungen, so wie das Gebiet der Ideen erweitert hat, sind auch die Bedürfnisse beyder Kräfte erweitert und vermehrt worden, so daß nun eine Tanzmelodie für die Befriedigung unserer Empfindung eben so wenig hinreichen will, als die mangelhafte, vielleicht aus bloßen Interjectionen bestehende Sprache jener ersten Zeitalter zur Befriedigung oder Bezeichnung unserer jetzigen Bedürfnisse des Verstandes. Nicht besser ist in eben dem Artikel die Stelle, wo gesagt wird: man treffe täglich recht sehr schöne Sachen von selbstgelernten Tonsetzern an, die wenig von Behandlung der Harmonie wissen. Ist dies nicht gerade so viel gesagt, als es könne einer recht sehr schöne Gedichte machen, ohne viel von der Behandlung der Sprache zu verstehen? Fähigkeit kann ein solcher zeigen; nie aber wird er ein vollendetes Werk der Kunst, es sey so klein als es wolle, zu Stande bringen.

Noch mancher Gedanke findet sich in diesem Artikel, der beweist, daß der würdige Verfasser desselben mit der Natur der Tonsprache nicht hinlänglich bekannt war, und seine Begriffe davon noch nicht

*) That it gives Life to Musik, especially the *Pathetik*, will not be denied; but to make it the *Whole*, is perhaps attributing more than is due: I rather reckon the Words and Sense of what is sung, the principal ingredient; and the other a noble Servant to them, for raising and keeping up the attention etc. *Ali. Malcolm* Treatise of Musik, pag. 602. und der neuen abgekürzten Ausgabe, pag. 100.

**) Im Jahre 1779 kam zu Paris eine Schrift unter dem Titel: L'Expression musicale mise au rang des chimeres heraus, deren Verfasser *M. Boyé* eine ähnliche Meynung zu beweisen sucht, und nicht nur allen musikalischen Ausdruck für eine Grille hält, sondern auch die Tanzmusik aus dem Grunde allen andern vorzieht, weil sie am allgemeinsten gefalle, und lustig mache. Das Werkchen verräth einen so gänzlichen Mangel an Urtheil und Kenntniß der Sache, daß man es kaum ohne Mitleiden lesen kann. Es enthält 6 Abschnitte folgenden Inhalts: 1) Le but principal de la Musique est de nous plaire physiquement. 2) La Musique est susceptible de plusieurs caracteres. 3) La Musique peut être analogue aux paroles; mais elle ne saurait être expressive. 4) Celle qui approche le plus de l'expression, est la plus ennuyeuse. 5) Elle peut etre quelquefois memorative, mais non pittoresque. 6) La Musique dansante doit occuper le premier rang.

vollkommen berichtigt hatte. Daher widerſpricht das Ende des Artikels dem Anfange gerade zu, und die Kenntniß der Harmonie, die im Anfang als unnöthig angeſehen wurde, wird zuletzt bey einem guten Tonſetzer für eben ſo nothwendig gehalten, als die Kenntniß der Melodie. Sogar die Gründe ihrer Nothwendigkeit werden angezeigt, und noch außerdem angeführt, daß Händel und Graun blos durch das Studium der Harmonie in ihrer weitläuftigſten Bedeutung, groß geworden, da andere durch Verabſäumung deſſelben, vielleicht mit eben ſo guten natürlichen Fähigkeiten, weit hinter ihnen zurück geblieben ſind. So ſchwankend ſind unſere Begriffe von Dingen, deren innere Natur wir entweder gar nicht, oder, welches in vielen Fällen noch weit ſchlimmer iſt, nur mangelhaft kennen.

§. 26.

Indeſſen hat auch hierin die Muſik mit andern Wiſſenſchaften ein gemeinſchaftliches Schickſal. Ueberall ſind die Forderungen, die der Liebhaber an die Kunſt oder Wiſſenſchaft macht, dem Grad der Kenntniſſe angemeſſen, welchen er von den Wiſſenſchaften oder Künſten hat. Da man ſich in der Sprache auch ohne die genaueſte Richtigkeit, ohne Mannichfaltigkeit der Ausdrücke, kurz, ohne die meiſten Eigenſchaften, die ſie erſt zur wahren vollkommenen Sprache machen, zur Nothdurft verſtändlich machen kann, ſo iſt ſchon mancher auf den Einfall gekommen, die Vorſchriften, die man zur Erwerbung jener erwähnten nothwendigen Eigenſchaften giebt, für unnütz und entbehrlich zu halten *). Eben ſo verhält ſichs in der Muſik. Sie hat ebenfalls Ausdrücke, die gewiſſe Gattungen der Gefühle nothdürftig bezeichnen können, und der im innern Kreiſe der Kunſt unbekannte Liebhaber glaubt nicht ſelten, dieſe ihm begreifliche nothdürftige Ausdrücke ſeyen alles, was die Kunſt bedürfe. Mannichfaltigkeit, Richtigkeit, Lebhaftigkeit, Würde, Zweckmäßigkeit, lauter Eigenſchaften der Tonſprache, zu deren Genuß man durch Kenntniſſe gelangen muß, ſcheinen ihm überflüßig und unnütz, blos weil er die dazu erforderlichen Kenntniſſe entweder nicht hat, oder ſich nicht die Mühe geben mag, ſie zu erwerben. Wer aber erſt einmal eingeſehen hat, daß es ein anders iſt, ſich nur blos nothdürftig, und ein anders, ſich ſo auszudrücken, daß der Zuſammenhang der Ausdrücke ein Werk der Kunſt werde, welches im Stande iſt, Vergnügen und Wohlgefallen zu erregen, der begreift auch leicht, daß kein Kunſtmittel unnütz ſeyn kann, wodurch ſolche Vortheile erhalten werden können. Da nun nicht blos Melodie, nicht blos Rhythmus und Bewegung, ſondern auch die Harmonie, in ihrer mannichfaltigſten Anwendung, ein ſolches Mittel iſt, ſo iſt ſie hier eben ſo wenig zu vernachläßigen, als man in der Sprache Reichthum, Ordnung, und alle andere Beförderungsmittel ihrer größten Vollkommenheit hintanſetzen darf.

§. 27.

Aus allem dem, was bisher geſagt worden iſt, wird nunmehr der Leſer leicht den Schluß machen können, daß man ſich unter dem Worte Muſik eine allgemeine Sprache der Empfindungen zu denken habe, deren Umfang eben ſo groß iſt und ſeyn kann, als der Umfang einer ausgebildeten Ideen-Sprache. So wie nun in der Ideenſprache Reichthum an Ausdrücken für alle mögliche Gedanken mit ihren Beziehungen, Richtigkeit und Ordnung in der Verbindung dieſer Ausdrücke, und die Möglichkeit, die ſämmtlichen Ausdrücke nach allen den verſchiedenen Zwecken und Abſichten, die ein Redender damit verbinden kann, zu biegen und zu gebrauchen, Merkmale ihrer höchſten Vollkommenheit ſind; ſo müſſen auch in der Tonſprache 1) Reichthum an Combinationen der Töne, 2) Richtigkeit und Ordnung in den Verbindungen derſelben, und 3) gewiſſer Endzweck, die drey Hauptmerkmale einer wahren, guten und ächten Muſik ſeyn. Bisher haben wir blos geſehen, wie die Mittel zur Erreichung dieſer Vollkommenheit nach und nach entſtanden ſind; es iſt nun noch

*) Apte loqui paucis omnino conceſſum eſt, quia ſatis videtur, loqui. *Eryc. Putani* Epiſt. XXXVIII.

übrig, zu zeigen, auf welche Weise der menschliche Geist von diesen Mitteln Gebrauch gemacht hat, und machen mußte, um aus ihnen ein Kunstgebäude zu errichten, dessen einzelne Theile sämmtlich nicht nur auf das innigste mit einander verbunden, sondern auch aller der mannichfaltigen Anwendungen fähig sind, die zu richtigen, mannichfaltigen und zweckmäßigen Ausdrücken, das heißt: zur Schilderung und Mittheilung jeder Art von Empfindung mit allen ihren Beziehungen und Modificationen erforderlich werden.

§. 28.

So lange die Musik nicht wenigstens so viele Ausdrücke hat, daß einige Hauptbeziehungen und Verhältnisse unserer Empfindungen nach ihren Verschiedenheiten genau dadurch bezeichnet werden können, ist sie noch keine Kunst, und bedarf folglich auch noch keine Vorschriften ihres Verhaltens. Je mehr sich aber die Zahl ihrer Ausdrücke vermehrt, je nöthiger wird es, in ihrer Anwendung zu gewissen Absichten die sorgfältigste Auswahl zu beobachten, damit unter so vielen Mitteln nicht nur diejenigen gewählt werden, die eine jedesmalige Empfindung am genauesten und richtigsten schildern, sondern auch die, welche dieser Schilderung so viele Schönheit verschaffen, daß sie beym Zuhörer Wohlgefallen und Vergnügen erregen kann. Diese Zusammensetzung und Auswahl der Ausdrücke in ihren verschiedenen Anwendungen, ist ohne die Befolgung gewisser Vorschriften nicht möglich.

Vorschriften oder Kunstregeln gründen sich auf die Natur der Sache, und auf die Natur des Menschen. Sie sind eine nothwendige Folge von der Art und Weise, wie sich alle Dinge der Natur aus einander zu entwickeln pflegen. Diese allmählige Entwickelung aller Kräfte der Natur, liegt zwar offen vor den Augen aller Menschen; die Züge der Natur sind zwar leserlich, aber doch nicht so herausstehend, daß sie auch die, welche nur vorüber laufen, lesen könnten [12]). Daher werden sie nur von wenigen entdeckt, und die sie entdecken, entdecken sie doch nur nach und nach, und sehr langsam. Darum müssen sich ganze Völker und einzelne Menschen diese ihre Entdeckungen einander mittheilen, sie sammeln, und dadurch zur leichtern Erwerbung einer größern Menge von Kenntnissen beytragen. Aus dieser gegenseitigen Mittheilung entstehen die sogenannten Regeln und Vorschriften. Ganze Völkerschaften verhalten sich hierin nach vergrößertem Maaßstabe gegen einander, wie einzelne nach einander lebende Menschen. Ein Volk, so wie ein Mensch, lernt von seinen Vorgängern alle Entdeckungen, die sie in verschiedenen Dingen gemacht haben. Würden die Entdeckungen der Vorfahren nicht genutzt, so müßten ganze Völker und einzelne Menschen immer wieder von vorne anfangen, und die Kultur bliebe stets auf dem nemlichen Punkte. Die ganze Menschheit würde nach vielen Jahrtausenden in keiner Sache mehrere Kenntnisse erreicht haben, als sie in ihrer ersten Generation hatte. Wie soll man aber die Kenntnisse der Vorfahren anders benutzen, als durch Befolgung der Vorschriften und Regeln, die sie uns von der Art und Weise ihres Verfahrens hinterlassen haben? Es liegt also in der Natur der Sache und unsers Geistes, daß wir durch Vernachläßigung der von unsern Vorfahren erhaltenen Vorschriften, die Fortschritte in Wissenschaften und Künsten hemmen, und uns in die Nothwendigkeit setzen, alles das noch einmal zu entdecken, was schon entdeckt war, den ganzen langen Weg noch einmal zu wandeln, den unsere Vorfahren mit so vieler Mühe hatten durchlaufen müssen. Noch andere Ursachen, warum in der Musik die Befolgung der Regeln und Kunstvorschriften durchaus nothwendig sind, werden am Ende dieser Einleitung einen schicklichern Ort finden. Hier ist es genug, die Nothwendigkeit der Regel blos von der Seite gezeigt zu haben, noch welcher ihre Befolgung ein vorzügliches Erleichterungsmittel zu beträchtlichen Fortschritten in jeder Art von Kenntniß und Kunst ist.

12) S. Burkes philosophische Untersuchungen über das Erhabene und Schöne, in der Vorrede.

§. 29.

Bey der Zuſammenſetzung muſikaliſcher Ausdrücke zu einem an einander hängenden Ganzen, bemerkt man vorzüglich zweyerley: erſtlich die Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen, und zweytens die Verbindung mehrerer Sätze nach einander. Bey beyden Arten dieſer Verbindungen kommen wieder ſehr viele einzelne Dinge in Betrachtung, das heißt: jede kann auf ſehr mannichfaltige Weiſe bewerkſtelligt werden. Wenn nun jede Verbindung nur auf eine einzige Art eine gewiſſe Abſicht erfüllen kann, oder genau das iſt, was ſie nach einer vorhabenden Abſicht ſeyn ſoll; ſo müſſen Regeln und Vorſchriften vorhanden ſeyn, die beſtimmen können, welche Art für jeden Fall die angemeſſenſte iſt. Die Vorſchriften zur Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen, ſind in der muſikaliſchen Grammatik enthalten, ſo wie die Vorſchriften zur Verbindung mehrerer einzelner Sätze in der muſikaliſchen Rhetorik. Beyde zuſammen enthalten die Geſetze, nach welchen die ganze Menge aller möglichen muſikaliſchen Ausdrücke erſt richtig zuſammengeſetzt, ſodann zu gewiſſen Zwecken aufs beſte und ſicherſte angewendet werden können; aus den einzelnen Theilen derſelben beſteht folglich auch das ganze Kunſtgebäude, welches ich dem Leſer als einen Maaßſtab zur richtigen Beurtheilung des Zuſtands der Muſik bey verſchiedenen Völkern, hier vorzeichnen will.

§. 30

Die muſikaliſch-grammatiſchen Regeln ſind allgemeine Vorſchriften, nach welchen einzelne Töne gebildet, verbunden, und geſchrieben werden, ſo wie die Grammatik jeder Sprache, aus den verſchiedenen Lauten des Alphabets erſt einzelne Sylben, dann Worte, und endlich Sätze oder ganze Gedanken bilden lehrt.

Die Bildung der Töne zu muſikaliſchen Worten und Sätzen geſchieht auf dreyerley Weiſe:

1) mit einzelnen nach einander verbundenen Tönen, nemlich melodiſch.
2) mit über einander verbundenen Tönen, nemlich harmoniſch.
3) mit Beſtimmung der Dauer jedes einzelnen Tones, nemlich rhythmiſch.

Jede dieſer Arten aus einzelnen Tönen muſikaliſche Worte und Sätze zu bilden, verdient ihre eigene Betrachtung.

§. 31.

I. Die Verbindung der Töne nach einander zu melodiſchen Sätzen iſt ſo mannichfaltig, als Töne an einander geſetzt werden können. Da aber nicht alle mögliche Verbindungen der Töne gleich angenehm, oder zu gewiſſen Abſichten gleich geſchickt ſind, eben ſo wie es in der Sprache nicht gleichgültig iſt, nach welcher Ordnung einzelne Sylben und Worte zuſammengeſetzt werden, ſo hat man nach und nach aus dem ganzen Vorrath von Tönen diejenigen zuſammengeſtellt, welche in einer natürlichen Beziehung mit einander ſtehen, und daraus ſolche Tonreihen gebildet, die wir jezt Tonleitern nennen. Durch dieſe Tonleitern wird der Umfang und die Gränze beſtimmt, worin eine Melodie angefangen, fortgeführt und geendigt werden muß. Es braucht hier kaum angeführt zu werden, daß nach dem Tonſyſtem der neuern Zeiten jeder einzelne in einer Tonleiter liegende Ton ſeine eigene Leiter wieder für ſich hat, daß wir folglich ſo viele Tonleitern als verſchiedene Töne haben, da dieſes auch Anfängern in der Muſik ſchon bekannt iſt; aber das, was ihre innere Natur, Bedeutung und Abſicht betrifft, iſt weit weniger bekannt, und verdient daher etwas näher erörtert zu werden.

§. 32.

Es iſt ſchon oben angeführt worden, daß das Verhältniß der in den Tonleitern liegenden einzelnen Töne eine Aehnlichkeit mit dem habe, was man in der Sprache Redetheile nennt. In der Sprache dienen dieſe Redetheile zur Bezeichnung der Beziehungen und Verhältniſſe, worin ein Gegenſtand, er ſey Gedanke oder Körper, ſteht. Dieſe Beziehungen und Verhältniſſe ſind im Grunde nichts anders,

als die einem Gegenstande anhängenden Eigenschaften, oder das, was mit ihm nahe verwandt, und von ihm unzertrennlich ist, folglich auch das, was ihn am deutlichsten von andern ähnlichen Gegenständen unterscheidet. In der Tonsprache, als Ausdruck unserer Empfindungen betrachtet, hat es ganz die nemliche Beschaffenheit. Jeder in den Tonleitern liegende Ton hat in eben derselben Tonleiter Töne, die aus ihm entspringen, und von ihm unzertrennlich sind. Diese unzertrennlichen und so nahe mit einander verwandten Töne nun, dienen vorzüglich zum Ausdruck nahe verwandter Gefühle, das heißt: eines Gefühls mit seinen Beziehungen. Da jeder in der Tonleiter liegende Ton solche Eigenschaftstöne hat, die sämmtlich unter sich, nur näher oder entfernter zusammenhängen, so scheint aus eben der Ursache jede Tonleiter aus so vielen Haupt- und Eigenschaftstönen zusammengesezt zu seyn, als zum Ausdruck einer Empfindung mit ihren nächsten oder nöthigsten Beziehungen erforderlich sind.

§. 33.

Die harmonischen Dreyklänge sind solche Ausdrücke; sie hängen zusammen wie Haupt- und Eigenschaftstöne. In jeder Tonleiter befinden sich verschiedene Gattungen derselben, die zum Ausdruck der verschiedenen Modificationen einer Empfindung mit ihren Beziehungen dienen können, und sie sind aus einem dunkeln Gefühl von dieser ihrer innern Bedeutung von unsern besten Tonlehrern zum Maaßstabe nicht nur melodischer, sondern auch harmonischer Fortschreitungen gemacht worden. Alle Regeln einer zusammenhängenden und fließenden ausdrucksvollen Melodie gründen sich hierauf. Wenn z. B. die Regel gegeben wird, daß der erste Satz eines Gesanges hauptsächlich die Tonleiter genau bestimmen müsse, woraus er genommen ist, und daß dazu keine Töne geschickter sind, als die, welche zum Dreyklang des Haupttons gehören, so heißt dieses weiter nichts, als daß die Hauptempfindung, deren Modificationen in der Folge des Stücks geschildert werden sollen, vor allen Dingen ohne die geringste Zweydeutigkeit fühlbar gemacht werden müsse. Eben so verhält es sich mit der zweyten Regel: in einer Melodie nie anders fortzuschreiten, als aus einem Tone in den, der mit ihm in dem nächsten Verhältniß steht. Wer die wenigen Vorschriften kennt und einzusehen vermag, die uns von einigen Tonlehrern zur Bildung einer guten Melodie gegeben worden, wird leicht bemerken können, daß sie blos aus dem dunkeln Gefühl dieses natürlichen Zusammenhangs der Töne entstanden sind; aber ihre Urheber waren meistens nicht im Stande, sich über die wahre Ursache solcher Vorschriften deutlich genug zu erklären, oder welches im Grunde einerley ist, ihre durch Uebung gebildete Empfindung hatte sich noch nicht in deutliche Vorstellungen und Begriffe von der Sache aufgelöset.

Am merklichsten wird dieses Verhältniß der Töne unter sich, in der Verbindung der Tonsprache mit Worten. Kein Gesang kann gut seyn, wenn er nicht den Worten so angepaßt ist, daß auf Haupt-Eigenschafts- und Verbindungsworte, auch Haupt- Eigenschafts- und Verbindungstöne kommen. Im Ganzen fühlt dieses jedes Ohr, und man hat schon lange eingesehen, daß in einem Gesange gleicher Fortgang der Ideen zwischen Poesie und Musik herrschen müsse; man hat sich aber bisher blos daran begnügt, dieses nothwendige Gesetz der Natur durch Uebereinstimmung der Ruhestellen, Einschnitte, oder größern und kleinern Cadenzen, in der Verbindung der Poesie und Musik zu erfüllen. In das innere Heiligthum der Kunst, von dieser Seite betrachtet, hat man noch nicht einzudringen vermocht. Aber eben daher finden wir so wenige Gesänge, die die Bedeutung des Textes so genau in Empfindung übertragen, als es seyn sollte; die meisten thun es nur so ungefähr, und so zweydeutig, daß hundert andere Melodien das nemliche thun könnten.

§. 34.

So wie es sich mit der Bedeutung der in den Gränzen einer bestimmten Tonleiter liegenden Töne verhält, eben so verhält sichs auch mit der Bedeutung der Fortschreitungen aus einer Tonart oder Tonleiter in die andere. An sich giebt jede Tonleiter schon allein, selbst nur in dem Umfang einer einzigen

Octave, zu einer ſehr großen Mannichfaltigkeit von Ausdrücken Stoff, und jeder Menſch iſt nach ſeiner eigenen individuellen Art zu empfinden, auch im Stande, eine ſolche eigene individuelle Art von Ausdrücken daraus zu bilden; allein, dieſer an ſich ſchon ſo reiche Stoff würde doch zur Schilderung aller möglichen Modificationen unſerer Empfindungen noch nicht hinreichen, wenn nicht auch aus dem Zuſammenhang der Tonarten unter ſich, ſolche Ausdrücke gebildet werden könnten, die zur Bezeichnung entfernterer Beziehungen und Verhältniſſe einer Hauptempfindung dienen. Ganze Tonarten ſind in dieſer Rückſicht wieder eben ſo in einander gegründet, als die einzelnen Töne einer einzigen Tonleiter, und wer die entfernten Beziehungen eben ſo wie die nähern zu treffen und zu finden weiß, kann zur Schilderung einer einzigen Hauptempfindung mit ihren mannichfaltigen Beziehungen, beſonders wenn es nicht eine ruhige, von der ſanftern Gattung ſeyn ſoll, des ganzen Reichthums der Töne, in allen ihren verſchiedenen Verbindungen zu gewiſſen Tonarten, ſich bedienen, und muß es um ſo mehr thun, je ausführlicher ſeine Schilderung einer Empfindung ſeyn ſoll.

§. 35.

Man kann hieraus einen neuen Beweis nehmen, daß ein Volk, deſſen einzelne Töne noch nicht zu ſolchen Tonreihen verbunden ſind, die unter ſich aufs innigſte zuſammenhängen, und einander gegenſeitig zur Vermehrung der zur Schilderung der mannichfaltigen Modificationen einer Empfindung nöthigen Kunſtausdrücke dienen können, auch noch keine ausführlichen Tonſtücke hervorbringen kann. Je ausführlicher ein Tonſtück ſeyn ſoll, deſto mehrere Beziehungen oder Modificationen einer Empfindung muß es ſchildern, um durch dieſe Mannichfaltigkeit den Zuhörer gehörig zu unterhalten. Wie ſollen aber alle mögliche Modificationen und Beziehungen einer Empfindung ausgedrückt werden, wenn es der Kunſt an Tönen mangelt, woraus die dazu dienlichen Ausdrücke zuſammengeſetzt werden können? Da die Kunſt, ſo viel wir wiſſen, in keinem Zeitalter, weder ſo viele Töne, noch ſo genau und innig mit einander verbundene Tonleitern hatte, als ſie in den neuern Zeiten durch die letzte Anſtrengung des menſchlichen Geiſtes zu ihrer Vervollkommung erhalten hat, ſo kann auch kein altes Volk ſo ausführliche Tonſtücke gehabt haben, die als wahre an einander hängende Reden im Stande geweſen wären, eine Empfindung mit ihren mannichfaltigſten Beziehungen zu ſchildern.

§. 36.

Da es auf keine Weiſe meine Abſicht iſt, hier eine förmliche muſikaliſche Grammatik vorzutragen, die auf alle Fälle hier am unrechten Orte ſtehen würde; ſo kann ich mich auf eine umſtändlichere Erklärung der muſikaliſchen Tonarten, der dahin gehörigen Intervallen, der Klang- und Tongeſchlechte u.ſ.f. ſo wie ſie in unſern muſikaliſchen Lehrbüchern gewöhnlich vorgetragen werden, auch nicht einlaſſen. Meine Abſicht iſt blos, zu zeigen, daß eines Theils die grammatiſchen Geſetze, nach welchen muſikaliſche Ausdrücke zuſammengeſetzt werden müſſen, in der Natur der Sache und der Menſchen gegründet ſind, andern Theils aber einige Winke zu geben, aus welchem Geſichtspunkt ein denkender Leſer dieſe Geſetze zu betrachten habe. Es iſt alſo genug, hier blos noch zu wiederholen, daß die aus den einzelnen Tönen der Tonleitern zuſammengeſetzten Ausdrücke, zur Bezeichnung unſerer Gefühle mit ihren Beziehungen, ſich unter einander ſo verhalten, wie die zur Bezeichnung der mannichfaltigen Beziehungen eines Gegenſtandes oder Gedankens dienenden Redetheile der Sprache; daß wir folglich Haupt- Eigenſchafts- und Verbindungstöne haben, die ſo mannichfaltig ſind, als es die Empfindungen mit allen ihren Beziehungen und verſchiedenen Arten von Verbindung, zu deren Ausdruck ſie dienen ſollen, nur immer ſeyn können.

§. 37.

II. Was eben geſagt worden, nemlich, daß es nicht meine Abſicht ſey, ein muſikaliſches Lehrbuch zu ſchreiben, gilt auch von der harmoniſchen Verbindung der Töne zu muſikaliſchen Worten und Sätzen.

Weder die Fortschreitung der Accorde, noch ihr Unterschied in Absicht auf Wohl- oder Uebellaut, oder ihre Eintheilung in Con- und Dissonanzen; weder harmonische Cadenzen, noch fremde Ausweichungen, sollen hier gelehrt werden. Alles dieses, in so weit es zur musikalischen Grammatik gehört, findet man in verschiedenen musikalischen Lehrbüchern sehr gut aus einander gesetzt [13]). Allein auch hier, so wie bey der melodischen Verbindung der Töne, giebt es Gesichtspunkte, aus welchen die Sache nicht von jedermann betrachtet wird; und da diese Gesichtspunkte gerade am geschicktesten sind, bey einem denkenden Leser wahre Begriffe von der Natur der Kunst zu veranlassen, das heißt: solche Begriffe, nach welchen man nicht blos weiß, daß eine Sache so und nicht anders seyn muß, sondern auch, warum und aus welchen in der Natur sowol als in unsern Empfindungen gegründeten Ursachen sie so und nicht anders seyn kann; so will ich hier einige derselben angeben, und dadurch, wie ich hoffe, weit mehr Gelegenheit zu Betrachtungen über die innere Natur der Kunst veranlassen, als durch Betretung des allgemein gewöhnlichen Weges möglich seyn würde.

§. 38.

Harmonie und Melodie sind in einer guten musikalischen Zusammensetzung so unzertrennlich, als Wahrheit der Gedanken, und Richtigkeit des Ausdrucks in der Sprache. Sprache ist das Kleid der Gedanken, so wie Melodie das Kleid der Harmonie. Man kann in dieser Rücksicht die Harmonie eine Logik der Musik nennen, weil sie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältniß steht, als in der Sprache die Logik gegen den Ausdruck, nemlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint. In diesem Verstande würde sich also Harmonie zur Melodie verhalten, wie richtig und wahr musikalisch denken, zum richtigen Ausdrucke musikalischer Gedanken. So wie nun richtig denken billig vorher gehen muß, ehe die Erlernung des richtigen Ausdrucks des Gedachten möglich wird, so hat auch wirklich die Erfahrung gelehrt, daß keine reine, richtige und fließende Melodie, ohne vorhergegangene Kenntniß der Harmonie, möglich ist. Alle geschickte Compositionslehrer, deren aber freylich nur sehr wenige sind, haben dieses gefühlt, und ihren Schülern aus Erfahrung den Rath gegeben, sich nicht eher an den melodischen Ausdruck musikalischer Gedanken zu wagen, bis sie erst durch Kenntniß der Harmonie ihr Gefühl für Wahrheit und Richtigkeit derselben hinlänglich geschärft haben. Indessen müssen beyde unzertrennlich mit einander verbunden seyn; sie klären sich einander wechselsweise auf, und wenn niemand im Stande ist, Vorschriften zur Verfertigung einer guten an einander hängenden Melodie zu geben, ohne sie aus der Natur der Harmonie zu holen, eben so wenig als ein Sprachlehrer Vorschriften zu einem guten und richtigen Ausdrucke geben kann, wenn er sie nicht aus der Kunst richtig zu denken hernimmt; so kann auf der andern Seite auch keine harmonische Fortschreitung gut seyn, wenn sie nicht zugleich melodisch ist. Trockene Harmonie ohne melodische Verbindung gleicht einer Logik, welcher es an Sprachausdrücken fehlt.

§. 39.

Es ist von jeher viel darüber gestritten worden, ob Harmonie aus Melodie, oder Melodie aus Harmonie entspringe. Man könnte eben sowol fragen, ob richtig denken aus dem richtigen Ausdrucke, oder der richtige Ausdruck aus dem richtigen Denken entspringe? Es versteht sich von selbst, daß man erst richtig gedacht haben muß, ehe man das Gedachte richtig ausdrücken kann. So wie man aber lange Zeit Gedanken ausdrückte, ehe noch eine Logik, oder eine Kunst richtig zu denken, dem Namen nach, vorhanden war, so hat man allerdings auch Melodien gehabt, ehe man das, was man nachher Harmonie nannte, unter diesem Namen gekannt hat. Aber es lag auch hier, so wie in der Sprache, ein dunkles Gefühl von Harmonie oder musikalischer Logik zum Grunde, wodurch man im Stande war, den

13) Vorzüglich in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes.

melodiſchen Sätzen, auch ohne Kenntniß des Mittels, einen gewiſſen, obgleich ſehr eingeſchränkten Grad von Wahrheit und Richtigkeit zu geben. Wenn nun, wie es ausgemacht iſt, jede gute Melodie aus Harmonie, das heißt, aus den ſogenannten muſikaliſchen Drey- und Vierklängen entſpringen, auch ſich wiederum darin auflöſen laſſen muß, ſo iſt Harmonie die Quelle, aus welcher alle melodiſche Ausdrücke fließen, folglich auch eher geweſen, als Melodie [14]).

§. 40.

Daß die Harmonie für muſikaliſche Ausdrücke eine Art von Logik iſt, ergiebt ſich noch aus mehr als einem Grunde. Ich will nur noch einen einzigen anführen. Melodien ſind auch ohne harmoniſche Richtigkeit möglich, wie wir an einer Menge von Tanzmelodien ſehen können. Eben ſo kann man in der Sprache nicht blos einen richtigen, ſondern auch einen falſchen Gedanken ausdrücken. Sowol der Sprach- als muſikaliſche Ausdruck iſt daher als ein Kleid zu betrachten, welches ſich jedem Gedanken, er ſey falſch oder richtig, anpaſſen läßt. In der Sprache vermag blos die Kunſt richtig zu denken, durch dieſes Kleid des Ausdrucks hindurch zu dringen, und zu entdecken, ob der Gedanke, oder das, was unter dem Ausdrucke verborgen iſt, wahr oder falſch ſey. In der Muſik vertritt die Harmonie die Stelle dieſer Logik, indem ſie die melodiſchen Ausdrücke in ihre Grundaccorde auflöſet, und dadurch die richtige oder unrichtige Zuſammenſetzung derſelben entdeckt. Um dem Leſer zu zeigen, daß weder **Rameau**, noch **Rouſſier** und **Eſteve** die erſten und einzigen ſind, mit denen ich die Melodie blos für eine Zergliederung, Auflöſung oder Verzierung der Grundaccorde halte, dergleichen alle Arten von Drey- und Vierklängen ſind, führe ich eine Stelle aus einem ſehr gründlichen muſikaliſchen Werke an, wo geſagt wird: man könne zwar ſagen, ein Geſang habe ſo viele Theile, als Töne in ihm enthalten ſind, gleichwie man von dem menſchlichen Körper ſagen könne, er habe ſo viele Theile, als Glieder; dennoch gebe es in einem Geſange nur drey Töne, die man die Hauptheile nennen könne, nemlich den harmoniſchen Dreyklang. Sie ſind unter den übrigen Tönen, was das Herz, Gehirn und die Leber unter den Theilen des menſchlichen Körpers ſind. Dieſe drey Töne, fährt er weiter fort, machen gleichſam das Skelet einer jeden Melodie aus, welches mit andern weniger weſentlichen Tönen ausgefüllt, an einander geknüpft, und verziert werden muß, ſo wie die unförmlichen Knochen am menſchlichen Körper mit Muſkeln und Fleiſch bekleidet und verziert werden [15]).

14) Unter den Franzoſen iſt dieſe Materie ſeit Rameau's Zeiten mehreremale in Bewegung gebracht worden. Zuletzt noch von den Herren Eſteve und Rouſſier. Der erſte gab ein Werk unter dem Titel: L'Eſprit des beaux arts (Paris, 1753. 12. 2 Bände) heraus, worin er behauptet, die Harmonie der Neuern ſey blos Tochter der Kunſt, die Melodie aber Tochter der Natur. Nachdem er aber die Schriften des Abbé Rouſſier geleſen hatte, der ganz entgegengeſetzter Meynung iſt, änderte er ebenfalls ſeine Meynung, und beweiſt in einer andern Schrift, unter dem Titel: Probleme, ſi l'expreſſion que donne l'harmonie, eſt préferable à celle que fournit la melodie, daß die Harmonie in der Natur ſelbſt gegründet, die Melodie aber blos ein Theil derſelben, und nichts als gleichſam eine Convention der Menſchen ſey. Die Meynung des Rouſſier, durch welche Eſteve veranlaßt wurde, die ſeinige zu verändern, iſt die: daß bey allen alten Völkern, ſelbſt vor der Erfindung des Contrapunkts, die Melodie, oder welches einerley iſt, die verſchiedenen Tonleitern, nichts als Ausflüſſe der Harmonie, oder eine ſolche Sammlung und Zuſammenſtellung von Tönen ſind, die unter ſich eine Folge von Conſonanzen ausmachen. S. Memoire ſur la Muſique des Anciens.

15) At vero cantus tot partes habere dici poteſt quot notas, quemadmodum corpus humanum tot partes habet quot membra, quamvis tres prædictæ partes Cantilenarum, nempe principium, medium et finis, hoc eſt, prima nota, media atque finalis, præcipuæ dici poſſint, ut contingit cordi, hepati et cerebro; faciunt enim illæ tres notæ cuiuslibet Octavæ veluti Sceleton aliquod Cantilenæ, quod repletur, coniungitur et ornatur aliis notis minus præcipuis, uti diformia oſſium interſtitia, muſculis, et carne veſtiuntur, et exornantur. *Merſenne*, Harmonicor. libr. XII. Lib. VII. de cantibus, pag. 115.

§. 41.

Harmonie iſt alſo gleichſam der Probierſtein eines jeden melodiſchen Satzes, ſo wie es die Logik in den Sprachausdrücken iſt. Ohne ſie iſt überall Zweydeutigkeit und Mangel an gehöriger Beſtimmtheit das Loos melodiſcher Ausdrücke; die Nothwendigkeit der Harmonie muß daher ſchon aus dieſer Urſache allein einem jeden einleuchten, der weiß, daß Beſtimmtheit und Wahrheit nothwendige Erforderniſſe eines jeden Ausdrucks ſind, der gut ſeyn ſoll. Sie hat aber, wie wir oben ſchon geſehen haben, noch einen andern nicht minder beträchtlichen Nutzen, denn ſie dient auch zugleich zur Vermehrung der Kunſtausdrücke auf die mannichfaltigſte Weiſe, und die ganze Kunſt hat überhaupt blos ihr den großen Umfang, und den innigen Zuſammenhang aller ihrer Theile zu verdanken, wodurch ſie erſt in den Stand geſetzt worden, eine ſo vollkommene, reiche und mannichfaltige Empfindungsſprache zu werden, als die ausgebildetſte Ideenſprache für den Verſtand iſt. Da dieſer doppelte Nutzen der Harmonie ſchon oben mit einigen Beyſpielen belegt iſt, ſo bedarf es hier keiner Wiederholung, und es iſt zum richtigen Begriff von dieſer Sache ſchon genug geſagt.

§. 42.

III. Der dritte Theil der muſikaliſchen Grammatik betrifft die rhythmiſche Verbindung der Töne zu muſikaliſchen Worten und Sätzen. Auch hiervon iſt vorläufig ſchon etwas geſagt worden. Hier iſt es nöthig, den Einfluß des Rhythmus auf muſikaliſchen Ausdruck und Wirkung deſſelben etwas näher zu betrachten *).

§. 43.

Ein muſikaliſcher Satz, der aus lauter gleich langen oder kurzen Tönen beſteht, ihre Verſchiedenheit in Abſicht auf Höhe und Tiefe, oder Modulation, mag auch noch ſo groß ſeyn, kann zwar zur Betrachtung ſchon unterhaltend ſeyn, für Wirkung auf Empfindung aber iſt er noch nicht, eben ſo wenig als ein Satz einer Rede, deſſen Sylben alle von gleicher Länge und Kürze ſind, wenn es einen ſolchen geben könnte. Empfindung iſt eine Bewegung unſerer Lebensgeiſter, und ſo wie dieſe Bewegung bald langſamer bald geſchwinder iſt, ſo müſſen auch die Theile der Ausdrücke, wodurch ſie geſchildert werden ſoll, eine verſchiedene und mannichfaltige Bewegung haben. Ob alſo gleich der Rhythmus nur ein äußeres Hülfsmittel des muſikaliſchen Ausdrucks iſt, ſo wie das Sylbenmaaß in der Poeſie, ſo iſt er doch deswegen zur Bildung ſchöner melodiſch und harmoniſch verbundener Sätze nicht minder nothwendig, als der Versbau in einem Gedichte.

Schon der bloße Choralgeſang muß wenigſtens eine verſchiedene innere Quantität ſeiner übrigens gleichen Taktnoten beobachten, und iſt in ſoferne gewiſſermaaßen in der Muſik für das anzuſehen, was in der Sprache die Proſa iſt. Ein figurirter Geſang aber, deſſen Weſen, ſo wie das Weſen der Poeſie, in einem ſehr hohen Grade der Lebhaftigkeit beſteht, muß um ſo vielmehr die größte Verſchiedenheit hierin beobachten, je gewiſſer es iſt, daß ohne dieſelbe keine Lebhaftigkeit und kein ſchönes Verhältniß in den einzelnen Theilen deſſelben möglich ſeyn kann. Wenn man alſo auch nicht mit Voſſius die ganze Schönheit und Wirkung der Muſik blos im Rhythmus findet, wenn auch der Rhythmus nicht allein, wie viele andere haben behaupten wollen, die Seele der ganzen Muſik iſt; ſo bleibt doch ſoviel immer unläugbar gewiß, daß er eines der wichtigſten äußern Hülfsmittel iſt, muſikaliſchen Sätzen einen großen Grad von Lebhaftigkeit, und eben dadurch großentheils ihre Wirkſamkeit zu verſchaffen.

*) Iſ. Voſſius ſagt: Rhythmum ſyſtema eſſe ſeu collectionem pedum, quorum tempora aliquam ad ſe invicem habeant rationem ſeu proportionem; quæ ſi apta ſit, carmen reddat ἐυρυθμον et ſimiles producat affectus. De poem. cantu, p. 11. et 52. Cicero aber: Quidquid eſt, quod ſub aurium menſuram aliquam cadit, numerus vocatur, qui græce ῥυθμος dicitur. In Oratore cap. XX.

§. 44.

Die Anwendung des Rhythmus iſt in der Muſik ſehr mannichfaltig, weit mannichfaltiger, als in der Poeſie. Er wird zur Beſtimmung der Accente, der Tonfüße, der Taktarten, und des Verhältniſſes der aus den Tonfüßen zuſammengeſetzten ſogenannten Sectionalzeilen gebraucht. Alle dieſe verſchiedenen Anwendungen zerfallen wieder in ſo viele Unterabtheilungen, wobey überall wiederum ſo vielerley zu bemerken iſt, daß ich mich, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, auch hier, ſo wie bey den vorhergehenden Theilen der muſikaliſchen Grammatik ſchon geſchehen iſt, blos auf einige kurze Bemerkungen einſchränken muß.

§. 45.

Wenn durch Anwendung des Rhythmus in der Muſik vorzüglich Lebhaftigkeit bewirkt werden ſoll, ſo müſſen ſeine Tonfüße auf ſo leichte und beſtimmte Verhältniſſe gegründet ſeyn, daß ſie ohne Anſtrengung und ohne Mühe deutlich empfunden werden können. Sind dieſe Tonfüße und ihre Verhältniſſe zu mannichfaltig und zu verwickelt, ſo daß ſie der Zuhörer nur mit Mühe faſſen und unterſcheiden kann, ſo wirken ſie nicht nur keine Lebhaftigkeit im Fortgange des Tonſtückes, ſondern ſie ermüden auch die Seele des Zuhörers ſo ſehr, daß ſie alle Aufmerkſamkeit verliert, folglich auch ihr Vergnügen, oder die vom Tonſtücke gehoffte Empfindung.

§. 46.

Die Anwendung des Rhythmus auf gewiſſe Töne iſt nicht willkührlich, ſondern hängt von der innern Bedeutung dieſer Töne in Abſicht auf ihre melodiſche Verbindung ab. Dieſes iſt einer von den vielen Beweiſen, die man allenfalls, wenn es nöthig wäre, beybringen könnte, daß der Rhythmus blos ein äußeres Beförderungsmittel des muſikaliſchen Ausdrucks iſt [15]). Denn er darf keinen Ton eigenmächtig lang oder kurz machen, der nicht durch die Bedeutung, welche er durch ſeine innere Zuſammenſetzung hat, wichtig oder weniger wichtig iſt, folglich blos nach dieſem Grade ſeiner innern Wichtigkeit verlängert oder verkürzt zu werden verdient.

§. 47.

Er iſt alſo auch in der Muſik von keiner größern Wichtigkeit, als in der Poeſie, ſondern dient in beyden Künſten zu einerley Zwecken, nemlich er ſezt dem innern guten Verhältniß der Gedanken auch ein äußeres hinzu. Aber bey allen Zuhörern eines Tonſtücks, die mit der innern Verbindung und Bedeutung der Töne unbekannt ſind, ſcheint er Hauptſache zu ſeyn, denn er iſt das einzige, was ſie an einem Tonſtücke fühlen und begreifen können. Gerade ſo würde ein Menſch, dem man in einer ihm unbekannten Sprache ein Gedicht vorleſen wollte, ſein Vergnügen daran, blos im Rhythmus der Verſe finden müſſen; denn auch hier iſt er das einzige, was der im Innern der Sprache unbekannte Menſch zu fühlen vermag.

§. 48.

Der Rhythmus der alten Griechen war von dem unſrigen ſehr verſchieden, und mußte bey der ebenfalls ganz andern Beſchaffenheit ihrer Muſik nothwendig ſehr verſchieden ſeyn. Da ihre Muſik noch nicht von einem ſolchen Umfange, und von einer ſolchen Einrichtung war, daß ſie für ſich allein,

15) Genau genommen, iſt der Rhythmus in der Muſik das nemliche, was die Eintheilung der Zeit in Jahre, Wochen, Tage, Stunden, Minuten, u. ſ. f. iſt. So wie nun die Eintheilung der verſchiedenen größern oder kleinern Zeiträume ſich nach dem Lauf der Sonne und anderer Planeten richtet, ſo müſſen ſich die verſchiedenen Theile des Rhythmus nach der Modulation, das heißt, nach der innern Bedeutung der Töne richten. In dieſer Rückſicht ſind die Abtheilungen des Rhythmus in Takte und Sectionalzeilen, mit ihren äußern Zeichen, den Taktſtrichen, gleichſam als Stundenweiſer anzuſehen, wodurch uns das muſikaliſche Verhältniß der Zeit angedeutet wird, die ein jeder muſikaliſcher Satz zu durchlaufen hat.

ohne andere äußere und Neben-Hülfsmittel zur vollkommenen Schilderung einer Empfindung mit ihren Modificationen hätte dienen können, so fällt auch diejenige innere Bedeutung weg, die nach der neuern Einrichtung ein Ton vor dem andern, durch seine Stelle in einem Satze, oder durch die Wichtigkeit, welche ihm sein Beytrag zur Bestimmung des musikalischen Sinns giebt, erhält; folglich muß auch der Rhythmus in einer noch so eingeschränkten Musik auf eine ganz andere Art angewendet werden seyn, nemlich nicht blos zur Verlängerung und Verkürzung der ihrer innern Bedeutung nach wichtigern oder unwichtigern Töne, und zur Bestimmung des Verhältnisses unter mehrern Sätzen. Ein neuerer philosophischer Sprachlehrer [17]) beschuldigt die Griechen, daß sie auch in ihrer Sprache keinen so natürlichen Gebrauch vom Rhythmus gemacht haben, als in den neuern Sprachen geschieht, weil sie den Ton oder Accent nie auf die Haupt- oder Wurzelsylbe eines Worts, sondern auf unbedeutende Nebensylben legten. Was er am angeführten Orte noch weiter sagt, daß eine solche Einrichtung Mangel an feiner und wahrer Empfindung verrathe, verdient um so mehr erwogen zu werden, je widersprechender es der gewöhnlichen Meynung ist, die diese rhythmische Einrichtung der Griechen, einer großen Feinheit ihres Gehörs zuschreibt. Da die Alten ein so leichtes Naturgesetz, als die Anwendung des Rhythmus auf die der innern Bedeutung nach wichtigern oder unwichtigern Töne ist, theils nicht kannten, theils auch aus Mangel an Umfang ihrer Kunst nicht kennen konnten, so läßt sich daraus schließen, daß der Rhythmus bey ihnen viel willkührlicher gebraucht worden, als bey uns; eben so wie noch ferner daraus folgt, daß ihre blos durch willkührlichen Gebrauch so mannichfaltig gewordene Arten desselben, in der neuern Musik, die auf ganz andern Gründen beruht, keine andere als höchst eingeschränkte Anwendung leiden. Hätten **Vossius**, und andere, die mit ihm einerley Meynung waren, nur etwas vom innern Bau unserer Tonsprache verstanden, so würden sie wohl gefühlt haben, auf welcher Seite hierin der Vorzug sey, ob auf der Alten oder der Neuern; sie würden eingesehen haben, daß Gewinn an innern Ausdrücken, selbst auf Kosten der äußern, doch kein Verlust seyn könne. Nähere Betrachtungen hierüber wird der Leser in der Geschichte des griechischen Rhythmus finden.

§. 49.

Kein einziger Zweig der Kultur unsers Geistes geht ganz für sich allein vorwärts. Der Zusammenhang und die Verbindung aller Kräfte des menschlichen Geistes und Herzens, ist zu innig, als daß eine solche gleichsam isolirte Kultur möglich wäre. Es kann keine Kraft ohne die andere geweckt werden. Eben aus diesem Zusammenhang der Geistes- und Empfindungskräfte läßt sich das gemeinschaftliche Band erklären, womit alle Arten von Kenntnissen und Künsten unter einander verbunden sind. Wenn schon ein so gemeinschaftliches Band unter verschiedenen, und von einander trennbaren Kenntnissen und Künsten vorhanden ist, daß keine ohne die andere zu ihrer höchsten Vollkommenheit gelangen kann; wie viel mehr muß sich nicht in den einzelnen Theilen einer jeden einzelnen Wissenschaft und Kunst, ein solches Band finden lassen?

§. 50.

Wir kommen zwar zu allen unsern Kenntnissen und Künsten nur nach und nach, aber nie ganz einzeln. In der Erwerbung dieser Kenntnisse merkt der Mensch gleich anfänglich sehr bald, daß mit seinem Gegenstande Dinge verbunden sind, die nicht von ihm getrennt werden können, deren Erkenntniß ihm folglich ebenfalls theils nothwendig und nützlich, theils angenehm ist. Er sucht also diese beyden Arten der Erkenntniß mit einander zu verbinden. Diese Verbindung vielartiger, aber ihrer Natur nach zusammenhängender Kenntnisse, dieser gleichzeitige Fortschritt in ihrer Ausbildung und Vervollkommung, macht es aber sehr schwer, alle einzelne Theile einer Wissenschaft oder Kunst so zu stellen, daß sie

17) **Adelung** in seinem Werke über den deutschen Styl, B. 2. S. 293.

ein Bild ihrer allmähligen natürlichen Entwickelung und Entstehung aus einander, abgeben können. Man ist sehr oft genöthigt, nach der Entwickelung des einen Theiles einer Kunst, wieder zurück zu gehen, um einen oder mehrere andere nachzuholen. Die einzelnen Zweige eines Baums wachsen sämmtlich zugleich zu ihrer verschiedenen Größe heran, nur mit dem Unterschied, daß der eine noch keimt, indem der andere schon sproßt; wer aber die verschiedene Größe und Gestalt derselben beschreiben wollte, würde nothwendig einen nach dem andern vornehmen müssen. Eben so, wie die Zweige eines Baums, wachsen auch die einzelnen Theile einer Wissenschaft oder Kunst, theils nach und nach, theils zugleich empor, und diese Art ihrer Entwickelung aus einander macht es ungemein schwer, sie nach ihrer natürlichsten Ordnung hintereinander zu stellen oder zu lehren.

§. 51.

Was hierin bey jeder Wissenschaft und Kunst geschieht, geschieht auch in der Musik. Sobald der Mensch einige Töne in eine Reihe stellen gelernt hatte, das heißt, sobald er anfieng, mit dem Gefühl der Töne irgend eine Art von Vorstellung zu verbinden, muß er auch zugleich auf die physikalische und mathematische Beschaffenheit der Töne aufmerksam geworden seyn. Wenn er auch nicht sogleich die wahre Entstehungsart, die wahre Natur des Klangs entdeckt hat, so hat er ihr doch wenigstens nach dem Maaß seiner Kräfte nachgeforscht; wenn er auch das Verhältniß seiner in einer Reihe zusammengestellten wenigen Töne noch nicht mathematisch genau bestimmt hat, so hat er doch gefühlt, daß in der Zusammensetzung einer Tonreihe, auf die Entfernungen der Töne unter sich viel ankomme. Zu richtigern Entdeckungen in den physikalischen und mathematischen Beschaffenheiten der Töne, war das Maaß seiner Kräfte noch nicht hinreichend. Diese konnten erst durch den größern Wachsthum anderer Theile entstehen, so wie sie denn auch wirklich erst dadurch entstanden sind.

§. 52.

Man könnte vielleicht zweifeln, ob die physikalische und mathematische Klanglehre in die musikalische Grammatik gehöre. Hauptheile derselben sind beyde auf keine Weise; sie sind bloße Hülfs- und Berichtigungsmittel. Da aber die Untersuchung der Natur des Klangs, auf die natürlichste Entstehungsart der Intervallen und Harmonien geleitet hat, so wie wir der mathematischen Ausmessung großentheils die Gestalt und genaue Verbindung unsers ganzen Tonsystems zu danken haben, so müssen sie auch beyde, eben so wie diejenigen Theile der Kunst, auf welche sie vorzüglich gewirkt haben, in die musikalische Grammatik gehören. Man könnte auch fragen, welche Stelle der physikalischen und mathematischen Klanglehre in der Reihe der übrigen Theile der musikalischen Grammatik zukomme? Ohne Zweifel sind lange einzelne Töne, und kleine verbundene Tonreihen vorhanden gewesen, ehe man auf die Untersuchung ihrer physikalischen und mathematischen Beschaffenheiten gekommen ist; dieses würde ihnen also, wenn man dem Gang der Natur folgen wollte, schon allein die lezten Stellen anweisen. Da sie aber noch außerdem bloße Hülfsmittel zur Berichtigung, Anordnung und Verschönerung der übrigen Theile der musikalischen Grammatik sind, so kommen ihnen auch aus diesem Grunde um so mehr die letzten Stellen zu. Auch die musikalische Schreibekunst ist eine solche Hülfswissenschaft. Die musikalische Grammatik enthält also außer den schon angeführten drey Haupttheilen, auch drey Nebentheile oder Hülfswissenschaften, nemlich:

I. Die physikalische Klanglehre.
II. Die mathematische Klanglehre, und endlich
III. Die musikalische Schreibekunst.

Blos zur Bestimmung des wahren Begriffs, den man sich davon zu machen hat, füge ich hier noch einige Betrachtungen bey.

§. 52.

I. Die physikalische Klanglehre, die auch mit einem eigenen Namen **Akustik** genannt wird, ist fürs Ohr ungefähr das nemliche, was die **Optik** fürs Auge ist. So wie es nun gut ist, wenn ein Maler die Optik, oder die natürlichen und unveränderlichen Gesetze von der Brechung der Lichtstralen kennt, um jede Wirkung seiner anzuwendenden Farben oder Farbenmischung schon verläufig wissen zu können, so ist es auch nöthig, daß der Musiker die **Akustik**, oder die Gesetze, nach welchen Klänge auf unser Gehör wirken, kennt, um in der Wahl dieser Klänge zur Erreichung gewisser Absichten und Endzwecke desto sicherer zu seyn. Zu dem Ende muß man 1) die Entstehungsart des Klangs überhaupt; 2) die Entstehungsart unterschiedener Gattungen der Klänge insbesondere; 3) die Dauer derselben; 4) ihre Ausbreitung und Fortpflanzung; 5) den Wiederschall (Echo) und die verschiedenen Arten desselben; 6) die Sympathie der Töne, und endlich 7) die sonderbaren akustischen Phänomene kennen, die in ihren Beschaffenheiten von den gewöhnlichen und bekannten Gesetzen abgehen, wonach sich sonst die Eigenschaften der Klänge erklären lassen. Alle diese Kenntnisse sind nicht nur sehr nützlich zu gebrauchen, und geben über manchen sonst unerklärlichen Umstand Aufschluß, sondern sie gewähren auch noch außerdem eine sehr ergötzende Unterhaltung.

§. 54.

Der beträchtlichste Vortheil, den die Musik durch die Akustik erhalten hat, gründet sich auf die Entdeckung der Sympathie der Töne. Da kein einziger Klang ganz einfach, und ohne eine gewisse eigene innere Vollstimmigkeit ist; da jeder Ton außer dem Haupttone auch noch die ihm zunächst verwandte Töne mittönt, worunter die Quinten, Octaven und großen Terzen die merklichsten sind; so hat man aus dieser Sympathie die Gründe genommen, nach welchen sich Töne und Accorde aus einander entwickeln müssen. Diese natürliche Quelle musikalischer Zusammenstimmungen ist aber ebenfalls, so wie mehrere Erweiterungen der Kunst, eine Entdeckung der neuern Zeiten.

§. 55.

II. Vorzüglich als **Berichtigungsmittel** der durch diese Quelle entdeckten Töne, hat die **mathematische Klanglehre** gedient. Sie wird mit ihrem eigentlichen Kunstnamen **Canonik** genannt, welches ungefähr so viel als die Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußern Maaß und Verhältniß heißt. Man sieht zugleich aus dieser Benennung, was für ein Amt sie in der eigentlichen Musik zu verwalten hat. Obgleich diese Canonik, als bloße Hülfswissenschaft, für den eigentlichen Musiker, der die schon zubereiteten Materialien der Kunst, so wie der Dichter eine schon gebildete Sprache, gebraucht, nicht von dem allererheblichsten Einfluß ist; so hat man doch ihren wahren Nutzen sehr häufig verkannt, und ihn für weit größer gehalten, als er, wenigstens in unsern Zeiten, ist, da das meiste, was durch die Canonik geschehen konnte, schon geschehen ist. Es war eine Zeit, in welcher man sie beynahe für die Hauptwissenschaft der ganzen Musik hielt, in welcher die ganze musikalische Theorie blos in Rechnungen bestand, und in welcher man glaubte, der ganze Ausdruck und die ganze Schönheit der Kunst beruhe blos auf den mathematischen Verhältnissen der Töne. So gewiß sich der Einfluß der musikalischen Canonik nicht so weit erstreckt, so gewiß hat sie durch solche Ansprüche der wahren, höhern Tonwissenschaft von jeher sehr beträchtlichen Schaden zugefügt, den sie durch alle ihre übrige, der Musik in manchen Betracht geleistete nützliche Dienste, kaum hinlänglich hat vergüten können. Dieser beträchtliche Schaden bestand hauptsächlich darin, daß der Liebhaber der Musik, durch die anscheinende Schwierigkeit, sich durch ihre Millionen von Zahlen durcharbeiten zu können, von der ganzen sonst so angenehmen und nichts weniger als dunkeln betrachtenden Tonwissenschaft zurückgeschreckt wurde. Doch diese Zeiten sind nunmehr vorüber, und was ehedem hierin zuviel geschah, geschieht nun vielleicht zu wenig.

§. 56.

Einer der nützlichſten Dienſte, den die **Canonik** der Muſik geleiſtet hat, beſteht vorzüglich in der Berichtigung unſerer Tonleitern, und des daraus zuſammengeſetzten Tonſyſtems. So lange nur noch wenige Töne gebraucht wurden, war ihre Hülfe entbehrlich; bey Vermehrung der Töne aber, die einzeln aus der Natur herausgenommen, gleichſam in eine Tongeſellſchaft verbunden werden, und unter einander in gegenſeitigen Beziehungen und Verbindlichkeiten ſtehen ſollten, mußte jedem dieſer Töne etwas von ſeiner natürlichen Vollkommenheit, man könnte ſagen, Freyheit, abgenommen werden. Töne verhalten ſich hierin eben ſo wie einzelne Naturmenſchen, die ohne Aufopferung einiger ihrer natürlichen Freyheiten, keine brauchbare Glieder einer mit einander verbundenen, und in gegenſeitigen Verbindlichkeiten ſtehenden Geſellſchaft werden können. Was bey den Menſchen die Staatskunſt thut, das that bey den Tönen die Canonik. Sie beſtimmte, wie viel jeder einzelne Ton von ſeiner natürlichen Reinigkeit verlieren ſollte, um zur allgemeinen Reinigkeit aller mit einander verbundenen Töne beyzutragen. Sehr artig iſt es, daß auch bey Errichtung dieſer Tongeſellſchaft, ſo wie bey der menſchlichen, viel geſtritten worden iſt, ob es beſſer ſey, alle Glieder derſelben einander vollkommen gleich zu machen, oder dem einen mehr, dem andern weniger abzunehmen. Man wird leicht ſehen, daß ich hier unſere ſogenannte gleich- oder ungleich-ſchwebende Temperaturen meyne. Indeſſen, da es ausgemacht iſt, daß ſo wie in der menſchlichen Geſellſchaft, um bey dem einmal genommenen Gleichniſſe zu bleiben, auch in der Geſellſchaft der Töne, durch eine vollkommene Gleichheit alle Verſchiedenheit des Characters verloren gehen würde, ſo iſt auch wohl hier, ſo wie dort, das ungleiche Verhältniß dem gleichen vorzuziehen.

§. 57.

Alle übrige Dienſte, die uns die Canonik noch leiſtet, erſtrecken ſich vorzüglich auf die muſikaliſche Inſtrumenten-Baukunſt. Hier iſt ſie in ihrem wahren Elemente. Sie beſtimmt, mit der Akuſtik verbunden, die Größe und Figur der Körper und ihrer Theile, worauf Töne hervorgebracht werden ſollen, und trägt durch ihre richtige Ausmeſſung auch ſogar zur Verſtärkung und Verſchönerung des Schalls bey. Dem Inſtrumentmacher iſt ſie daher noch jezt unentbehrlich, da ſie in der eigentlichen Muſik ihre meiſten Dienſte ſchon geleiſtet hat.

§. 58.

III. Die dritte Stelle unter den Hülfswiſſenſchaften, die in die muſikaliſche Grammatik gehören, nimmt die muſikaliſche Schreibekunſt ein, die auch Notirungskunſt, oder mit ihrem Kunſtnamen, **Semeiographie** (Zeichenlehre) genannt wird.

Schrift ſezt Gedanken voraus, denn ſie iſt das ſichtbare Zeichen eines Gedankens, den man durch ſie entweder andern mittheilen, oder ſich ſelbſt wieder in Erinnerung bringen will. Eben ſo mit der Notenſchrift, welche die ſichtbaren Zeichen von blos hörbaren, mit einander verbundenen Tönen enthält, die vermittelſt derſelben theils andern mitgetheilt, theils wieder in eigene Erinnerung gebracht werden können.

§. 59.

Es iſt hier nicht meine Abſicht zu unterſuchen, auf wie mancherley Weiſe ſolche ſichtbare Zeichen der Töne hätten erdacht werden können, oder wirklich erdacht worden ſind; hierüber fehlen uns theils hinlängliche Nachrichten, theils gehört eine ſolche Unterſuchung in die Geſchichte der Zeichenlehre, die in der Folge dieſes Werks vorkommen wird. Nur ſo viel bemerke ich hier vorläufig, daß die Kunſt ſchon einen beträchtlichen Grad von Umfang und Ausbildung haben mußte, ehe auf irgend eine Weiſe ſolche ſchickliche Zeichen für die Töne gefunden werden konnten, welche ſich der Kunſt nicht nur in ihrem damaligen Zuſtande vollkommen anzuſchmiegen, ſondern ihr auch in allen Schritten ihrer Erweiterung und Vervollkommung zu folgen im Stande waren. Man weiß, daß die erſte Sprachſchrift nichts

als eine plumpe Malerey ſichtbarer Gegenſtände war. Was in dieſer Periode nicht ſichtbar empfunden wurde, konnte auch nicht ſichtbar ausgedrückt werden. Ton iſt zwar ſo wie Luft ein Körper, aber ein unſichtbarer; der Menſch muß alſo zu ſeiner Bezeichnung wenigſtens eben ſo ſpät gekommen ſeyn, als zur Bezeichnung unſichtbarer Gedanken. Wenn man nun weiß, daß in der Sprachſchrift ſelbſt Gedanken anfänglich nur nach gewiſſen Beziehungen und Aehnlichkeiten, die ſie mit äußern ſichtbaren Gegenſtänden hatten, nemlich bildlich bezeichnet wurden; ſo darf man ſich gar nicht wundern, daß bey Tönen, in welchen ſich, ſo lange ſie noch unverbunden ſind, keine Aehnlichkeit mit äußern ſichtbaren Gegenſtänden bemerken läßt, nicht einmal eine ſolche mangelhafte Bilderſchrift ſtatt finden konnte. Daher beſtätigt es auch die Geſchichte, ſo weit ſie uns hierüber Nachrichten hinterlaſſen hat, daß kein Volk vor der Erfindung der alphabetiſchen Schrift, auf irgend eine Art zur Bezeichnung ſeiner Melodien gelangen konnte.

§. 60.

Dieſes kam vermuthlich daher, daß ein Volk, bey welchem Buchſtabenſchrift erfunden werden ſollte, ſchon ſehr aufgeklärt, ſchon im Stande ſeyn mußte, jede äußere ſichtbare oder hörbare Empfindung, als Bild in ſeine Seele überzutragen, und in Gedanken oder abſtrakte Ideen zu verwandeln. Das heißt: die Empfindungen mußten ſchon in Vorſtellungen und Begriffe übergegangen ſeyn. Bey einem ſolchen Vermögen zu abſtrahiren, konnte dann allmählig auch ein Verhältniß unter den Tönen bemerkt, und wenigſtens einigermaaßen mit eben den Mitteln, die man zur Bezeichnung der Sprachlaute gebrauchte, bezeichnet werden. Es iſt ſehr zu bedauern, daß der Weg, durch welchen der menſchliche Geiſt nach und nach zur Entdeckung ſeiner Schriftzeichen aller Art gekommen iſt, ſo gar dunkel vor uns liegt, ſo dunkel, daß man kaum die mindeſte Spur deſſelben gewahr werden kann. In der Sprachſchrift ſind doch wenigſtens einige, obgleich ſehr feine Spuren ſichtbar, woraus man einigermaaßen vermuthen kann, wie man nach und nach aus der Bilderſchrift zur Sylben- und Buchſtabenſchrift übergegangen iſt; allein in der Tonſchrift ſind wir von allem verlaſſen, und müſſen, wie es ſcheint, auch ſogar die geringſte Hoffnung aufgeben, jemals in einer ſo intereſſanten, und dem Verſtande der Menſchen ſo rühmlichen Sache, einige Entdeckungen zu machen.

§. 61.

Daß der Gebrauch der alphabetiſchen Buchſtaben zur Bezeichnung der Töne bey allen alten Völkern, und ſelbſt noch eine gute Zeit durchs Mittelalter hindurch ſtatt fand, iſt bekannt, und unſere heutige Benennung der Töne ſchreibt ſich größtentheils, bis auf einige kleine Veränderungen, noch davon her; allein dieſe Bezeichnungsart, wenn ſie nicht ſo wie bey uns zur bloßen Benennung dienen ſollte, hatte die Unbequemlichkeit, daß ſie nicht nur jeden Ton, ſondern auch jede ſeiner verſchiedenen Beziehungen, mit verſchiedenen Zeichen andeuten mußte, wodurch eine erſtaunliche Vervielfältigung der Zeichen nöthig wurde, wenn die Melodie, welche gezeichnet werden ſollte, nur einigermaaßen von Umfang war. Dieſer Zuſtand der Notirungskunſt iſt ein Beweis, daß man das, was Töne auf ſo vielfältige Weiſe unterſcheidet, noch nicht genug unterſucht hatte, um zu bemerken, wie viele dieſer Merkmale jedem Tone weſentlich, und wie viele blos zufällig ſind. Man war, mit einem Worte, noch nicht im Stande, die ganze Summe von Tönen nach ihren Aehnlichkeiten und Verſchiedenheiten in Claſſen zu theilen, oder in ihre Hauptverſchiedenheiten aufzulöſen; folglich konnte man auch nicht die einander ähnlichen Töne mit ähnlichen Zeichen, ſo wie die wirklich verſchiedenen mit unähnlichen, bezeichnen. Ein ähnlicher Fall findet ſich in der Sylbenſchrift, die ebenfalls, ſo lange die Worte und Sylben nicht in ihre einfachſten Laute aufgelöſet waren, eine erſtaunliche Menge von Zeichen nöthig hatte, aber eben dadurch ſo unbequem war, daß man ſie bey der Erweiterung der Begriffe, und dem immer zunehmenden Bedürfniſſe zu ſchreiben, nothwendig abſchaffen, und beſſere Mittel verſuchen mußte. So wie Sprache

und Schrift in ihrer Ausbildung stets in gleichen Schritten fortgiengen, so muß es auch mit Musik und Notirungskunst gewesen seyn. Man kann daher den sichern Schluß machen, daß ein Volk, bey welchem die eben angeführte Notirungskunst im Gebrauch war, eine sehr unvollkommene, sehr ungeordnete Musik gehabt haben müsse.

§. 62.

Zu verwundern ist es, daß, da der Mensch zu allen seinen Kenntnissen zuerst durch bildliche Vorstellungen gekommen ist, er gerade in der Musik diesen Weg, der ihn am sichersten und geschwindesten zu seinem Ziele hätte führen können, verfehlt hat. Einen einzigen Ton kann man sich zwar auf keine Weise unter einem Bilde denken; sobald aber eine Reihe von an einanderhängenden Tönen vorhanden ist, so entsteht, indem man sie hört, oder auf einem Instrumente greifen sieht, das Bild des Auf- und Heruntersteigens, oder einer Leiter: und was wäre nun leichter und natürlicher gewesen, als ein einziges willkührliches Zeichen eines Tones stufenweise auf- und absteigen zu lassen? Man hat keine Nachricht, ob die Griechen ihre Tonreihen blos Systeme, (welche Benennung sich bey den meisten griechischen Schriftstellern findet,) oder auch nach diesem Bilde benannt haben, so wie im Mittelalter geschah; denn das, was die Lateiner lange nach ihnen Scala nannten, war bey den Griechen eine rhetorische Figur unter dem Namen Climax, und hatte wahrscheinlich keine Beziehung auf ihre Musik. Sie mögen aber nun eine solche Benennung gehabt haben, oder nicht, so ist es doch ausgemacht, daß sowol sie, als andere alte Völker, von deren Notirungskunst wir etwas wissen, ganz dem Bilde einer Tonreihe entgegen, ihre Noten oder musikalische Buchstaben horizontal geschrieben haben [18]). Worauf also der Mensch in der Sprachschrift zuerst verfiel, nemlich auf ein das Bild eines Gegenstandes nachahmendes Zeichen, darauf verfiel er in der Tonschrift zuletzt.

§. 63.

Unsere jetzige Tonschrift ist wirklich eine Folge von einer solchen bildlichen Vorstellung, aber nur sehr langsam das geworden, was sie nun ist. Die Art der Alten, ihre Tonzeichen horizontal über den Text einer Melodie zu schreiben, hatte sich weit ins Mittelalter fortgepflanzt, nur mit dem schon sehr beträchtlichen Unterschiede, daß man statt der großen Menge griechischer, eine kleine Anzahl lateinischer Buchstaben gebrauchte. Ob man nun gleich anfing, den auf- und absteigenden Gang der Melodien zu fühlen, so scheint doch dieses Gefühl noch so dunkel gewesen zu seyn, daß man in der bildlichen Bezeichnung desselben, Melodie und Text mit einander verwechselte, und statt der Töne, die Worte zwischen gezogenen Linien auf- und absteigen ließ. So war es noch zur Zeit des Hucbald, der im zehenden Jahrhundert lebte, wie man aus dessen in Gerberti SS. de Musica sacra, Tom. I. pag. 152. seq. abgedruckten Musica enchiriad. sehen kann.

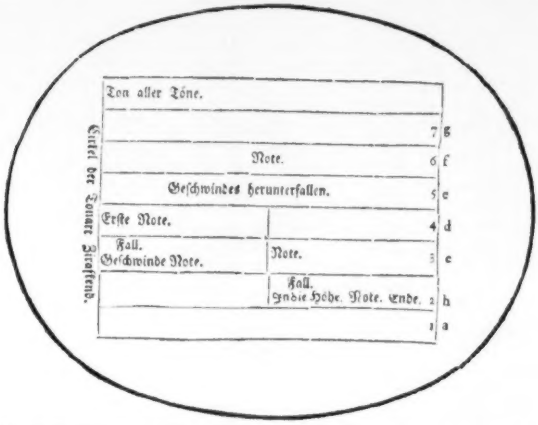
§. 64.

Endlich begriff man nach und nach, daß nicht die Worte, sondern die Töne auf- und absteigen, daß folglich die bisherige Bezeichnungsart gerade umgekehrt werden müsse. Die mannichfaltigen Versuche, die nun gemacht wurden, angemessene Zeichen statt der Buchstaben zu finden, gehören nicht hierher; genug, man war einmal auf dem wahren Wege, und so lange man auf diesem Wege blieb, mußte unsere Notenschrift nothwendig mit der allmähligen Vervollkommung der Kunst, ebenfalls immer vollkommener werden, wie es auch wirklich geschehen ist. Wir sind nun im Stande, mit ungefähr zehen ver-

18) Die Araber nennen ihre Musik Ilm el Edwar, oder die Wissenschaft der Cirkel, und schreiben auch ihre Melodien in Cirkeln, worin so viele Linien über einander gezogen sind, als die Melodie Intervallen enthält. Diese Linien, die innerhalb einem Cirkel gezogen werden, haben noch außerdem sämmtlich verschiedene Farben, so daß sie, wenn sie z. B. sieben Töne bezeichnen sollen, die bey den Arabern alif, be, gim, dal, he, waw, zain genannt werden, und unsern a, h, c, d, e, f, g, entsprechen, auch von sieben verschiedenen Farben seyn müssen. Die-

ſchiedenen Notenzeichen, ungleich mehr auszurichten, als die Griechen mit einer erſtaunlichen Menge derſelben, die genau an Ein tauſend, ſechs hundert und zwanzig hinanliefen. Unſere Tonſchrift iſt nun in jedem Betracht, der Kunſt in allen ihren möglichen Modificationen ſo angemeſſen, ſo beſtimmt, und unwillkührlich, mit einem Worte ſo vollkommen, als es kaum die Sprachſchrift iſt.

jenige Linie, die den tiefſten Ton bedeutet, nemlich das Alif oder unſer a iſt grün, die zweyte roſenfarbig, die dritte eine Art von blau, die vierte violett, die fünfte braun, die ſechſte ſchwarz, und die ſiebende hell blau. Die Figur einer ſolchen arabiſchen Notenſchrift iſt folgende:



Wenn man dieſe Art von Notenſchrift erklären wollte, ſo würde ſie auf deutſch ſo viel heißen, als:

1) Man nehme den Ton d.
2) Man falle herunter ins c.
3) Man gehe von da ins f.
4) Und falle wieder durch alle dazwiſchen liegende Töne herunter ins h.
5) Man mache eine Pauſe.
6) Man ſteige wieder ins c. und
7) endige im h.

Die arabiſche Notirungskunſt hat auch ihre Abbreviaturen, die aber ſämmtlich Beweiſe ihrer Unvollkommenheit ſind. Dieſe Abbreviaturen haben ſtets mit der Linie, auf welcher ſie ſtehen, einerley Farbe. So bedeutet Makhadz, die erſte Note, Sooud, Erhebung der Stimme, Tertib, Fortſchreitung um einen Grad, Sooud lilefra, Erhebung der Stimme mit Geſchwindigkeit, Houbouth, Fall, Houbouth bil tertib, allmähligen Fall, Serian, geſchwind, Houbouth bil eſrâ, geſchwinder Fall, Thafr, ein Sprung, Afk, geſchwinder Gang, Rikz, letzte Note des Stücks. Eigentliche Noten haben alſo die Araber nicht, ſondern blos ſolche Zeichen, dadurch auf ſehr beſchwerliche Weiſe der Gang einer Melodie nur einigermaaßen angedeutet werden kann. Die Arabiſchen Muſiker wiſſen daher auch alle ihre Melodien auswendig, und wer ihrer am meiſten weiß, iſt unter ihnen der Geehrteſte. Da die Araber übrigens ein gelehrtes Volk, und ſtets große Freunde der Muſik waren, wovon die noch übrigen Manuſcripte von Avicenna, Alpharabius, Abdulkadir, Alſchalabi, und andere, Beweiſe abgeben können, und doch ihre Notenſchrift nicht einmal auf einen mittelmäßigen Grad von Vollkommenheit bringen konnten; ſo iſt dies ein neuer Beweis, daß es ungemein viele Mühe und Anſtrengung gekoſtet hat, ehe man auf den wahren

§. 65.

Lambert, (s. neues Organen, B. 2. S. 16.) der übrigens den merklichen Grad ihrer Vollkommenheit erkannte, beschuldigt sie des einzigen Fehlers, daß sie die Criteria der Harmonie nicht angebe, und daß man fehlerhafte Gänge und Sprünge eben so wie die wahren damit bezeichnen könne. Ich denke nicht, daß dieses als ein Fehler oder Mangel angesehen werden kann; denn die Bezeichnung muß der Sache oder den Gedanken in allen ihren Modificationen folgen; sie ist blos äußeres sichtbares Kleid der Gedanken. Ist man nun im Stande falsch zu denken, warum soll es ein Fehler seyn, daß falsche Gedanken auch bezeichnet, sichtbar dargestellt werden können? Wer an die Sprachschrift eine solche Forderung machen wollte, müßte erst bedenken, daß dadurch alle schriftliche Untersuchungen des Wahren und Falschen unmöglich gemacht würden, daß ferner Gegeneinanderstellung des Irrthums und der Wahrheit, kurz alle Berichtigungsmittel unserer Erkenntniß verloren gehen müßten, weil das Mittheilungsmittel, nemlich die Schrift, eine solche Gegeneinanderstellung nicht bezeichnen könnte. Alles, was man also der Natur der Sache nach, von irgend einer Schrift fordern kann, ist, daß sie das, was man denkt, genau bezeichnet, ohne Rücksicht, ob das Gedachte falsch oder wahr sey, so, daß nur der, welcher richtig denkt, auch richtig schreiben kann, und so umgekehrt.

§. 66.

So bestimmt und unwillkührlich indessen unsere Tonschrift ist, so hat sie doch auch ihre Rechtschreibungslehre, so wie die Sprachschrift ihre Orthographie. Ihr einziges Grundgesetz ist aber die Etymologie, wenn ich mich so ausdrücken darf, oder die Abstammung der Töne. Es findet noch überdies sehr selten Anwendung, weil diese Abstammung nicht leicht zu verfehlen ist, und wer sie doch verfehlt, und z. B. ein dis schreibt, wenn es ein es seyn soll, giebt einen unwidersprechlichen Beweis, daß er mit dem Zusammenhang der Töne unbekannt, folglich ein Stümper ist. In diesem Theil hat die Tonschrift vor der Sprachschrift unläugbare Vorzüge.

§. 67.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen kann ich nun den Inhalt der sämmtlichen Theile der musikalischen Grammatik näher zusammen rücken, und dem Leser in ihrer natürlichsten Ordnung unter einem einzigen Gesichtspunkt vorstellen. Die musikalische Grammatik enthält also drey Hauptheile, nemlich:

I. Die musikalischen Tonarten. (Tonleitern, Scalen, Moden.)
Hier wird gelehrt:
a) die Anzahl der musikalischen Intervallen;
b) ihr Unterschied in Absicht auf Wohl- oder Uebellaut;
c) die Klang- oder Tongeschlechte;
d) die daraus gebildeten Tonleitern und Tonarten;
e) die Charakteristik der in diese Tonleitern gehörigen Töne.

II. Die Lehre von der Harmonie.
Sie erklärt:
a) den harmonischen Dreyklang;
b) den Dominanten-Septimenaccord.
c) die vom harmonischen Dreyklang abstammenden consonirenden Harmonien;
d) die vom Dominanten-Septimenaccord abstammenden dissonirenden Harmonien;

Weg kommen konnte, auf welchem die wahre Tonschrift zu finden war. Die Perser, Chinesen, und mehrere sowol alte als neuere Außereuropäische Volker, bey denen man eine Spur von Notenschrift antrift, sind alle nicht weiter, und nicht einmal soweit als die Araber gekommen.

e) die Retardation und Anticipation der Harmonien;
f) die Modulation, oder Fortschreitung und Verknüpfung der Harmonien;
g) die harmonischen Cadenzen;
h) die fremden Ausweichungen; (Chromatik.)

III. **Die musikalische Prosodie.** (Rhythmopöie.)
Sie untersucht:
a) die Accente;
b) die Tonfüße;
c) die Takt-Arten; und
d) die Sectionalzeilen.

Ferner drey Hülfstheile, nemlich:

I. **Die Akustik.** (Schalllehre.)
Diese erklärt:
a) die Entstehungsart des Klangs überhaupt;
b) die Entstehungsart verschiedener Gattungen desselben insbesondere;
c) die Dauer; und
d) die Ausbreitung und Fortpflanzung desselben;
e) den Wiederschall, (Echo) nebst den verschiedenen Gattungen desselben;
f) die Sympathie der Töne;
g) akustische Phänomene.

II. **Die Canonik.** (Eintheilungslehre der Klänge.)
Diese lehrt:
a) die Ausmessung der Tongrößen überhaupt;
b) ihre Bildung zu ordentlichen Tönen und abgemessenen Intervallen insbesondere;
c) die verschiedenen Gattungen von Intervallen;
d) die Temperatur;
e) den Einfluß der Akustik und Canonik auf die Instrumentenbaukunst.

III. **Die musikalische Zeichenlehre.** (Semeiographie.)
Sie erklärt:
a) die Linienfysteme, auf und zwischen welche die eigentlichen Zeichen der Töne gesetzt werden;
b) die Schlüssel zu den Linienfysteme, nebst den natürlichen Ursachen ihres Unterschieds;
c) die Noten als eigentliche Zeichen der Töne, in sofern sie Höhe und Dauer derselben bezeichnen;
d) die Schweigezeichen; (Pausen.)
e) die Erhöhungs- Erniedrigungs- Wiederherstellungs- und Wiederholungs-Zeichen;
f) die Bogen, Striche und Punkte, nebst allem, was noch außerdem dazu gehört, einen musikalischen Gedanken fürs Gesicht genau so zu bezeichnen, wie er durch die Ausführung dem Ohre hörbar gemacht werden soll;
g) die musikalische Orthographie. (Rechtschreibung.)

§. 68.

Die sämmtlichen Theile der musikalischen Grammatik lehren indessen, wie wir gesehen haben, weiter nichts, als die Zusammensetzung einzelner Gedanken aus Tönen und Accorden, von ihrer ersten Bildung und Biegung an, bis zur allmähligen Zusammensetzung erst einzelner, dann mehrerer musikalischen Wörter zu einem Satze. Aber alles dieses ist zu einer an einanderhängenden musikalischen Rede noch nicht hinreichend. Zur Schilderung einer Empfindung mit allen ihren unendlichen Modificatio-

nen werden nicht blos einzelne, in einem Satz verbundene Töne und Accorde, sondern eine Reihe von Sätzen, eine ganze Reihe mit einander verbundener Gedanken erfordert. Diese Verbindung ganzer Gedanken lehrt die **musikalische Rhetorik**. Sie ist in der Musik von eben dem Umfang als in der Sprache, so wie auch die in beyden enthaltenen Vorschriften, ganz einerley Zweck und Absicht haben, nemlich die gehörige und beste Anwendung der Ton- oder Ideensprache in allen möglichen Fällen.

§. 69.

Diese musikalische Rhetorik, ob sie gleich unläugbar die höhere und eigentliche Theorie der Musik ausmacht, ist doch bis jezt noch kaum dem Namen nach bekannt. So schöne musikalische Reden, wenn ich mich so ausdrücken darf, wir auch von einigen unserer besten Componisten erhalten haben, so leicht es auch daher, wie man glauben sollte, für denkende Künstler geworden seyn müßte, von solchen Mustern wenigstens allgemeine rhetorische Vorschriften abzuziehen, so ist doch bis jezt in einem so wichtigen Theile wenig oder nichts geschehen. Wenn man auch einige kleine Winke ausnehmen muß, die in einigen, wiewol sehr wenigen Schriften, davon gegeben werden, so können sie doch eine so beträchtliche Lücke in der musikalischen Theorie noch lange nicht ausfüllen; denn es sind blos einzelne Winke, ohne allen Zusammenhang. Man sieht daraus, daß man zwar eine rhetorische Verbindung in den Theilen eines Tonstücks gefühlt habe, aber noch nicht im Stande war, die Gründe derselben zu finden und anzugeben. **Mattheson** ist auch hierin, so wie in mehrern Theilen der musikalischen Theorie, und vorzüglich in der Kritik, unter den Deutschen der erste gewesen, der in seinem vollkommenen Capellmeister im Capitel von der Melodie, viele hieher gehörige Bemerkungen geliefert hat. Allein, zu seiner Zeit, oder vielmehr in der Zeit, in welcher der vollkommene Capellmeister erschien, war die Musik noch nicht von der Beschaffenheit, daß sich eine zusammenhängende musikalische Rhetorik aus ihr hätte abstrahiren lassen. Es fehlte ihr nicht nur Feinheit und Geschmack, sondern auch vorzüglich derjenige Zusammenhang ihrer Theile, der sie theils durch die Entwickelung der Gedanken aus einander, theils durch die Einheit des Stils u. s. w. erst zu einer förmlichen Empfindungsrede machte. Diesen höchsten Grad ihrer Vollkommenheit erhielt sie erst nach seiner Zeit, von einigen wenigen unserer ersten Tonkünstler *).

Es ist indessen doch zu verwundern, daß man bey nachheriger Verfeinerung und Vervollkommung der Kunst, diese **Mattheſonischen Winke** [19]) so ganz ungenuzt gelassen hat. Wäre man auf dem von ihm angefangenen Wege fortgegangen, so würde eine so beträchtliche Lücke in unserer musikalischen Theorie nunmehr gewiß, wenn nicht vollkommen, doch zum Theil ausgefüllt seyn. So viel mir bekannt ist, hat Herr Kirnberger, in seiner Kunst des reinen Satzes, einen Versuch gemacht, diesen Theil der musikalischen Theorie zu bearbeiten. Allein, da er sich nur auf einen kleinen Theil derselben einschränkte, und da er gar keinen Vorgänger hatte, so ist sein Werk, ohnerachtet der vielen Weitschweifigkeit, seine Einmischung vieler Dinge, die nicht zu gehören scheinen, ob sie gleich nützlich, und kaum wenigstens den blos musikalischen Lesern seiner Schriften eine sehr vortheilhafte Bekanntschaft mit andern Kenntnissen erregen, die, wenn sie auch nicht unmittelbar zum Zweck gehören, die bessere und vollständigere Erkenntniß und Uebersicht derselben doch ungemein erleichtern und befördern können. Ein schon mehrere male vorgeschlagener Auszug aus seinen Schriften, mit Weglassung alles dessen, was nicht unmittelbar zur Musik gehört, scheint mir daher nicht so vortheilhaft zu seyn, als diejenigen glauben, welche diesen Vorschlag gethan haben. Die Lebhaftigkeit seines Vortrags, sogar bisweilen mit einer nicht unangenehmen Laune vermischt, würde dadurch gänzlich verloren gehen.

*) Von dem gegenseitigen Einfluß der Rhetorik, Poetik und Musik auf einander, und ihrer Verwandschaft, verdient eine sehr gut geschriebene Dissertation: de eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica, artes iucundissimæ, nachgelesen zu werden, die wir dem Herrn Cantor **Winter** in Hannover zu danken haben.

19) Auch in der Critica musica, im fragenden Componisten, und im melodischen Vorbot, sind hin und wieder vortreffliche rhetorische Bemerkungen eingestreut. Ueberhaupt wäre es endlich einmal Zeit, den verächtlichen Ton umzustimmen, in welchem bisher einige unserer Schriftsteller von diesem in allem Betracht für die musikalische Theorie wichtigen und merkwürdigen Manne gesprochen haben. Er ist, einige Lächerlichkeiten abgerechnet, die aber jeder Mensch, nur auf eine andere Art, mit ihm gemein hat, noch immer einer unserer wichtigsten musikalischen Schriftsteller, und um so wichtiger, da er man-

kannt iſt, bin ich der erſte unter meinen Landsleuten, der wenigſtens eine Skizze aller zur muſikaliſchen Rhetorik gehörigen Theile, in dem 1777. herausgekommenen Programm: Über die Theorie der Muſik, in ſofern ſie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich iſt, geliefert hat.

§. 70.

Unter den Franzoſen iſt in dieſem Theil der muſikaliſchen Theorie noch weniger geſchehen, als unter den Deutſchen. Der Abt **Arnaud** ließ zwar im Jahr 1753. ein Schreiben an den Graf **Caylus** drucken, und kündigte darin eine Rhetorik der Muſik an; ſie iſt aber nicht zu Stande gekommen, und wir würden, wenn ſie auch zu Stande gekommen wäre, doch wenig dadurch gewonnen haben, weil **Arnaud**, wie man aus ſeiner Ankündigung ſieht, ganz auf unrechtem Wege war, und z. B. die muſikaliſch-rhetoriſchen Grundſätze von der griechiſchen Muſik abſtrahiren wollte. Da die griechiſche Muſik keine ſo für ſich ſelbſt beſtehende Kunſt war, daß ſie in der Folge ihrer Sätze einen rhetoriſchen Zuſammenhang hätte beobachten können, wie alles beweiſt, was wir von dieſer Muſik wiſſen; da uns noch überdies keine praktiſche Beyſpiele von ihr übrig geblieben ſind: ſo konnten auch unmöglich muſikaliſch-rhetoriſche Grundſätze aus ihr entwickelt werden. Wenn ſie aber auch wirklich von ſolchem Umfang und von ſolcher Einrichtung geweſen wäre, ſo war ſie doch in jedem Betracht von unſerer heutigen Muſik ſo verſchieden, daß eine Entwickelung rhetoriſcher Vorſchriften aus der griechiſchen Muſik, keine Anwendung auf die unſrige verſtattet haben würde. Und wozu wäre uns dann eine muſikaliſche Rhetorik unter ſolchen Umſtänden nütze geweſen? Ueberdies erfordert eine muſikaliſche Rhetorik ſo tiefe Einſichten in den innern Kreis der Kunſt, ſetzt die genaueſte Kenntniß der ganzen muſikaliſchen Grammatik ſo ſehr voraus, daß ſie auf keine Weiſe das Werk eines bloßen Kunſtliebhabers, wie **Arnaud** war, ſeyn kann.

§. 71.

Aus dieſer Urſache iſt auch durch ein ganz neues im Jahr 1784. zu Paris herausgekommenes Werk, welches zwar den Titel: **Poetik der Muſik** führt, aber der Abſicht des Verfaſſers nach, eine muſikaliſche Rhetorik ſeyn ſoll, die in unſerer muſikaliſchen Theorie befindliche Lücke ebenfalls noch nicht ausgefüllt worden. Dieſes aus 2 Octavbänden beſtehende Werk, deſſen Verfaſſer, ein Graf *de la Cepede*, zwar Mitglied verſchiedener gelehrten Geſellſchaften, in der Muſik aber blos Dilettant iſt, enthält im Grunde lauter Dinge, die, wenn man die Art der Behandlung noch dazu nimmt, weder in eine muſikaliſche Poetik, noch Rhetorik gehören. Wenn die Urtheile gründlich, und aus einer innern Sachkenntniß genommen wären, ſo müßte man es eine Kritik der theatraliſchen Muſik nennen [20]).

§. 72.

Der rhetoriſche Theil der muſikaliſchen Theorie iſt alſo überall, und in allem Betracht noch ſehr unbebauet. Alle unſere Anweiſungen zur muſikaliſchen Compoſition, wohin er eigentlich gerechnet werden muß, ſind nichts mehr und nichts weniger, als muſikaliſche Grammatiken, und noch überdies meiſtens ſehr unvollkommene, obgleich manche derſelben den prächtigen Titel: Muſica poetica, führt [21]). Ich will daher auch über dieſen Theil der muſikaliſchen Theorie, auf eben die Art, wie bey den vorigen

20) Der Inhalt iſt folgender: *Vol. I. Livr. 1.* de l'origine de la Muſique, de la nature et de ſes effets. *Livr. 2* de la Muſique du Theatre. *Vol. II.* De diverſes parties de la Tragedie lyrique. De l'Ouverture. Du Recitatif. Des Airs. Des Duo. Du Choeur. Alles blos auf theatraliſche Muſik angewendet. Man vergl. Journ. Encyclop. Avril 1785. pag. 100-113. und pag. 309-323.

21) **Kirnbergers** Kunſt des reinen Satzes in der Muſik, macht vielleicht von dem, was oben geſagt worden, die einzige Ausnahme. Sie iſt bis jezt noch die vollkommenſte muſikaliſche Grammatik, die wir beſitzen, und überall mit einer gewiſſen Rückſicht auf die höhern Theile der muſikaliſchen Theorie gearbeitet. Daher enthält ſie auch viele zerſtreuete, in die muſikaliſche Rhetorik gehörige Bemerkungen, die ein künftiger Verfaſſer einer ſolchen Rhetorik ſehr gut wird benutzen können.

geschehen ist, einige Betrachtungen anstellen, nicht um dadurch die in unserer Theorie befindliche Lücke auszufüllen, wozu hier der Ort nicht seyn würde, sondern um den Begriff, den sich der Leser vom Umfang des ganzen musikalischen Kunstgebäudes zu machen hat, so vollständig, als möglich, zu machen.

§. 73.

Die musikalische Rhetorik ist in sehr vielem Betracht von der Grammatik blos darin verschieden, daß sie das im Großen lehrt, was jene nur im Kleinen lehrte. Sie hat aber auch viele Theile, die ihr ganz allein eigen sind. In ihrem ganzen Umfange begreift sie alles in sich, was

1) zur zweckmäßigen Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken,
2) zur besten Anwendung der verschiedenen musikalischen Schreibarten, und endlich
3) zur besten Art des äußerlichen oder öffentlichen Vortrags der Tonstücke gehört.

Das lezte, oder der Vortrag ist das nemliche, was in der eigentlichen Rhetorik die Declamation ist. Jeder dieser Theile zerfällt wieder in eine beträchtliche Anzahl von Unterabtheilungen. So kann, z. B. ein Gedanke, wie wir aus der Grammatik schon wissen, rhythmisch und logisch betrachtet werden, das heißt, nach seiner äußern Form und innern Bedeutung: die Anordnung mehrerer solcher Gedanken beobachtet die nemlichen Verhältnisse nun im Großen. Sowol das rhythmische als logische Verhältniß musikalischer Gedanken unter einander, gewinnt wiederum eine außerordentliche Verschiedenheit durch die Anwendung derselben zu fröhlichen oder traurigen, erhabenen oder niedrigen, sanften oder wilden Ausdrücken. Aus dieser Verschiedenheit entspringt die Lehre von den musikalischen Schreibarten. Aus noch näheren und bestimmtern Anwendungen musikalischer Ausdrücke zu gewissen Absichten, entstehen endlich die verschiedenen Musikgattungen, die innere Einrichtung und Anordnung ihrer Theile, nach den Graden ihres Umfang, welchen jede derselben hat, der Gebrauch der sogenannten rhetorischen Figuren, und der jeder Bestimmung eines Tonstücks angemessene Vortrag desselben. So wie die musikalische Grammatik außer ihren Haupttheilen, auch einige Hülfstheile enthielt, so enthält die musikalische Rhetorik als Hülfswissenschaft zulezt noch die musikalische Kritik, die sich über alle Theile der gesammten musikalischen Theorie erstreckt, und sowol aus der innern Natur der Kunst, als aus den Empfindungen der Menschen bestimmt, in wie weit in einem Kunstwerke die besten und zweckmäßigsten Mittel zur Erreichung gewisser Absichten angewendet worden, oder nicht.

Dieser Eintheilung zufolge, die sich meiner Meinung nach sehr natürlich aus der Natur der Sache entwickelt, besteht also die ganze musikalische Rhetorik aus fünf Haupttheilen, und einer Hülfswissenschaft nach folgender Ordnung:

1) **Die musikalische Periodologie.**
2) **Die musikalischen Schreibarten.**
3) **Die verschiedenen Musikgattungen.**
4) **Die Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Stücke, die man auch die ästhetische Anordnung nennen kann, nebst der Lehre von den Figuren.**
5) **Den Vortrag oder die Declamation der Tonstücke.**
6) **Die musikalische Kritik.**

I. Periodologie.

§. 74.

Das Wort **Periodologie** giebt es schon, daß hier von der Lehre des Periodenbaues die Rede sey. Die Periode besteht aus einzelnen musikalischen Sätzen, deren sie bisweilen mehr, bisweilen weniger in sich enthalten kann, je nachdem die Sätze lang oder kurz, oder sonst ihrer innern Einrichtung nach be-

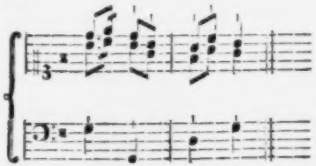
ſchaffen ſind. Dieſe Sätze, woraus die Perioden zuſammengeſetzt werden, gehören eigentlich in die muſikaliſche Grammatik, und wir wiſſen ſchon, daß ſie rhythmiſch und logiſch, das heißt, nach ihrer äußern Form und innern Bedeutung betrachtet werden müſſen. Eben ſo die Periode, die aus ihnen gebildet wird. Jedoch iſt ihre logiſche Beſchaffenheit die wichtigſte, und der Rhythmus iſt auch hier, ſo wie überall nur ein äußeres Verſchönerungsmittel, wodurch dem guten Verhältniß der Gedanken, auch ein äußeres, gefälliges, und dem Innern entſprechendes Verhältniß hinzugeſetzt wird. Eine muſikaliſche Periode iſt alſo ein Satz, in welchem verſchiedene kleinere Sätze mit einander vereinigt werden, ſo daß ſie ſowol ihrer Bedeutung als Form nach in einer gewiſſen Uebereinſtimmung oder gegenſeitigen Beziehung ſtehen, und einen gewiſſen Sinn vollſtändig bezeichnen.

§. 75.

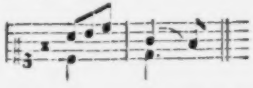
In Abſicht auf Länge und Kürze können die muſikaliſchen Perioden ſo verſchieden ſeyn, wie in der Sprache. Denn auch hier kann jeder Satz an ſich ſelbſt ſchon ſo erweitert werden, daß er eine Periode abgeben kann; folglich giebt es ſo vielerley Arten der Perioden, als Erweiterungen einzelner Sätze möglich ſind. Indeſſen darf dieſe Ausdehnung nicht zu weit gehen, und man kann die Länge muſikaliſcher Perioden, wenigſtens in den meiſten Fällen, nach den nemlichen Regeln beſtimmen, wie ſie in der Sprache beſtimmt wird, nemlich: daß ſie gerade nur ſo lang ſeyn müſſen, um in einem Athem ohne Beſchwerde geſungen werden zu können. Wenn es gleich Fälle giebt, woben eine ſolche Einſchränkung weder möglich noch nothwendig iſt, wenn auch ein guter Sänger durch geſchicktes Athemholen zu verbergen weiß, daß in einer Periode zu viele und zu lange Sätze zuſammengehäuft ſind, ſo ſind es Ausnahmen von der Regel, die nur ſelten vorkommen müſſen.

§. 76.

Das erſte, was bey dem richtigen und guten Periodenbau betrachtet werden muß, iſt das gute innere Verhältniß der in einer Periode enthaltenen einzelnen Sätze, oder Einheit des Gedankens. Dieſe Einheit der Gedanken beſteht darin, daß nicht Sätze in eine Periode zuſammen gebracht werden, die weder logiſch noch rhythmiſch aus einander entſpringen, folglich auch kein Ganzes ausmachen können. Wenn man z. B. auf den Satz:



einen andern von der Art folgen laſſen wollte:



ſo würde die rhythmiſche Einheit verloren gehen: ſo wie auf der andern Seite auch die logiſche verletzt wird, wenn dieſer Nachſatz nicht in Abſicht auf Modulation, oder innere Tonführung mit dem vorher-

gehenden in der genauesten Verbindung steht. Dies würde in der Musik eben so unnatürlich seyn, als wenn man in der Rede einen Gegenstand nennen, und ihm sodann eine Eigenschaft beylegen wollte, welche ihm seiner Natur nach nicht zukommen kann. Obgleich das bloße natürliche Gefühl einen jeden schon lehrt, daß eine solche Verbindung von Sätzen zu einer Periode nicht statt finden kann, so giebt es doch Fälle genug, in welchen sowol die logische als rhythmische Einheit der Gedanken, zwar nicht so auffallend, als in dem eben angeführten Beyspiel, aber doch immer auf eine sehr merkliche Art verletzt wird. Tonstücke, die solche Fehler wider die Einheit enthalten, werden daher mit Recht unnatürlich genannt.

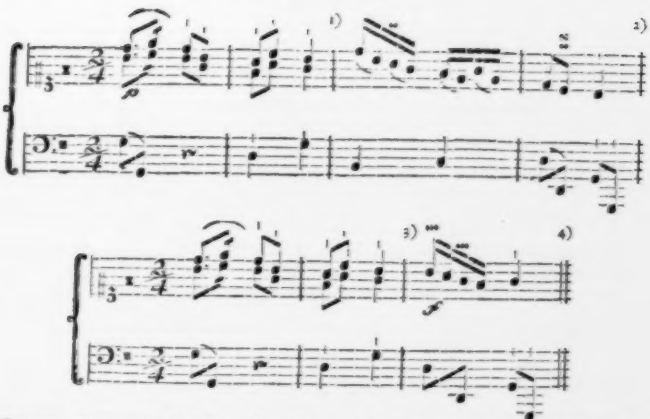
§. 77.

Ein eben so nothwendiges Erforderniß des guten Periodenbaues ist die Präcision, Deutlichkeit, und die leichte, faßliche Verbindung aller einzelnen, zu einer Periode gehörigen Theile. Jeder musikalische Satz soll schon für sich allein einen gewissen Sinn haben, der mit ihm geendigt, und vermittelst der Tonführung so genau bestimmt und richtig ausgedrückt werden muß, daß weder mehr noch weniger Töne darin enthalten seyn dürfen, als gerade zur genauen Darstellung seiner innern Bedeutung erforderlich ist; findet man überflüßige Noten, überflüßige Tonführungen, die zur genauen Bezeichnung seines Inhalts nichts beytragen, sondern nur den Begriff überladen, und dadurch unbestimmt und schwankend machen, so mangelt einem solchen Satze Präcision, und er hat den entgegenstehenden Fehler, nemlich Pleonasmen. Da jede musikalische Periode auch schon bey einer nur mäßigen Länge, die Aufmerksamkeit des Zuhörers anstrengt, wenn er ihr in allen ihren kleinsten Theilen gehörig folgen, und den ganzen Zusammenhang fassen und begreifen soll; so ist auch in dem Bau der Perioden die höchst mögliche Deutlichkeit und Klarheit nothwendig, weil ohne sie der Zuhörer entweder ermüdet oder zerstreut wird, folglich auf keine Weise im Stande ist, dem Gange des Ganzen zu folgen, und das vom Tonstücke erwartete Vergnügen zu erhalten. Diese allgemeine Uebersicht des Ganzen mit allen seinen einzelnen Theilen, muß soviel möglich erleichtert werden, um so mehr, da die Musik eine solche Sprache ist, zu welcher nur sehr wenige Zuhörer ein vollständiges Wörterbuch [22]) besitzen, und daher ohnehin, auch selbst bey der größten Faßlichkeit und leichtesten Verbindung der Gedanken, doch noch immer alle mögliche Aufmerksamkeit anwenden müssen, die Bedeutung derselben zu verstehen. Präcision ist hier das beste Hülfsmittel, so wie aus dem Mangel derselben, Verworrenheit, Undeutlichkeit, und überhaupt alle Fehler entspringen, die die leichte Faßlichkeit eines Tonstücks, folglich auch dessen gute Wirkung hindern.

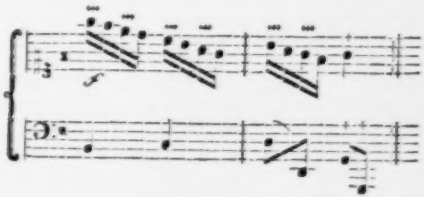
§. 78.

Noch außerdem trägt aber auch das gute Verhältniß der einzelnen Glieder einer Periode in Absicht auf ihre Länge und Kürze gegen einander, zu dieser Faßlichkeit das Seinige bey. Die in einer Periode enthaltenen einzelnen Sätze können nach Umständen, aus einem, zwey, drey und vier Takten bestehen. Solche Sätze werden nach ihrer Anzahl von Takten **Einer**, **Zweyer**, **Dreyer** und **Vierer** genannt. Wenn man nun eine Periode aus drey **Zweyern**, und am Ende einem **Einer** zusammensetzen wollte, so würde das innere gute Verhältniß der Theile sehr verletzt werden, und man würde etwa einen Satz bekommen, dem, wie dem folgenden:

22) Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera point accoutumée; *c'est une langue dont il faut avoir le Dictionnaire.* *J. J. Rouſſeau* Eſſai ſur l'origine de langues, Chap. XIV. de l'Harmonie.



am Ende etwas fehlt, wobey folglich das Ohr nicht ganz befriedigt wird. Daher muß das letzte Glied dieſes Satzes ebenfalls ein Zweyer ſeyn, und der Componiſt hat ihn auf folgende Weiſe geſchloſſen:



§. 79.

Aus dem guten Verhältniß aller einzelnen Theile einer Periode entſteht das, was man in der Sprache Ründe nennt, wozu indeſſen nicht blos einerley Größe der Theile, ſondern auch eine ſchickliche Abwechſelung zwiſchen längern und kürzern beytragen kann. Dieſe Abwechſelung hat die meiſte Schönheit und Wirkung, wenn ſie allmählig ſteigt, ſo daß die einzelnen Glieder gleichſam einer wachſenden Reihe gleichen a). Dieſes rhythmiſche und logiſche Verhältniß der Theile einer Periode muß übri-

a) Auch hier verhalten ſich Töne wie die Wörter in der Sprache. Man kann daher füglich eine Bemerkung des Home auch hier anwenden, die er über den Periodenbau der Sprache macht. Er ſagt nemlich: die Wirkung einer Anzahl von Gegenſtänden ſey ſehr verſchieden, wenn ſie nach einer zunehmenden oder abnehmenden Reihe geſtellt werden, oder nachdem entweder Aehnlichkeit oder Kontraſt in derſelben herrſche. Wo die Glieder einer

gens immer das nemliche bleiben, immer mit den hier angegebenen Eigenschaften der Präcision, Deutlichkeit, Faßlichkeit und leichter Verbindung vergesellschaftet seyn, das Tonstück, worin es vorkommen soll, mag nun homophonisch oder polyphonisch componirt, das heißt, es mag aus einer einzigen Hauptstimme, oder aus mehrern zugleich mit einander verbundenen Melodien bestehen. Der Unterschied besteht nur darin, daß die lezzere Art, nemlich die Verwebung mehrerer Melodien, mit ungleich mehrern Schwierigkeiten verbunden ist, als die erstere. (Worin der Unterschied der homophonischen und polyphonischen Setzart besteht, wird sehr gut in Nichelmanns Abhandlung von der Melodie erläutert.) Alles, was hier von den einzelnen Theilen einer Periode gesagt worden, gilt auch von der Verbindung mehrerer Perioden hinter einander. Diese sind im Großen wieder eben solchen Gesetzen unterworfen, wie die einzelnen Theile derselben im Kleinen.

§. 80.

Ob nun gleich dieses rhythmische und logische Verhältniß der Perioden eines Tonstücks, hauptsächlich in den ausführlichern, nicht immer, und nicht von jedermann bemerkt wird, weil bisweilen mehrere Perioden durch Verbindungen so an einander gekettet werden, daß sie nur der geübtere Zuhörer zu unterscheiden weiß, so ist doch die genaueste Beobachtung desselben durchaus nothwendig, weil blos allein von demselben die leichte Verständlichkeit der Tonstücke in ihrem ganzen Umfange abhängt. In kurzen und lebhaften Melodien sind Fehler dieser Art auch dem Nichtkenner von blos natürlichem Gefühl merklich; sie müssen daher hier am allersorgfältigsten und mit der größten Strenge vermieden werden.

II. Von den musikalischen Schreibarten.

§. 81.

Die musikalische Periodologie beschäfftigt sich hauptsächlich mit dem Verhältniß der Gedanken in Absicht auf Länge und Kürze derselben gegen einander. Allein ein Tonstück muß auch gewissen Umständen, gewissen Empfindungen der Menschen, und gewissen Orten ausschließend angemessen seyn können. Man muß daher aus den mannichfaltigen Arten musikalischer Ausdrücke, und ihren unendlich verschiedenen innern Bedeutungen, jedesmal nur diejenigen auswählen, die einem gewissen vorhabenden Charakter entsprechen, und einer gewissen Absicht und Anwendung angemessen sind. Diese Auswahl musikalischer Ausdrücke erzeugt die sogenannten musikalischen Schreibarten oder Style. Ungeachtet ihrer außerordentlichen Verschiedenheit, die im Grunde eben so groß ist, als die Verschiedenheit der Menschen selbst, lassen sie sich doch unter drey Hauptclassen bringen. Diese Classification wird meistens nach der Anwendung der Schreibarten bestimmt.

§. 82.

Man nennt daher denjenigen Styl, dessen man sich bedient, um hohe, würdige, hauptsächlich aber fromme Empfindungen auszudrücken, den Kirchenstyl, oder die Kirchenschreibart.

Reihe nur durch kleine Veränderungen von einander abstehen, herrscht die Aehnlichkeit. Diese macht, daß wir uns in einer zunehmenden Reihe, den zweyten Gegenstand nicht größer als den ersten, den dritten nicht größer als den zweyten, und so auch die übrigen, vorstellen. Dieses vermindert in unsern Augen die Größe des Ganzen. Wenn wir hingegen beym größten Gegenstand anfangen, und nach und nach bis zu dem kleinsten fortrücken, so macht die Aehnlichkeit, daß wir uns den zweyten so groß als den ersten, und den dritten so groß als den zweyten vorstellen; welches in unsern Augen jeden Gegenstand in der Reihe, nur den ersten nicht, vergrößert. Aber in einer Reihe, wo die Gegenstände durch starke Veränderungen unterschieden sind, und folglich der Contrast herrscht, da sind die Wirkungen den vorhergehenden gerade entgegengesetzt. Ein großer Gegenstand, der auf einen kleinen von derselben Gattung folgt, erscheint, vermittelst der Entgegensetzung, größer als gewöhnlich; und aus demselben Grunde scheint ein kleiner Gegenstand, der auf einen großen folgt, kleiner als gewöhnlich. S. Home Grundsätze der Kritik, B. 2. S. 16. 17. Solcher Vortheile kann man sich auch mit der besten Wirkung in der Zusammenstellung musikalischer Sätze bedienen.

§. 83.

Diejenige Art von Verbindung musikalischer Säze, deren man sich zum Privatgebrauch zur Unterhaltung kleiner Gesellschaften in Zimmern bedient, nennt man die **Kammerschreibart.**

§. 84.

Diejenige Art von Zusammensetzung endlich, deren man sich zum Ausdruck moralischer Gefühle bedient, nennt man die **Theaterschreibart.**

§. 85.

Die Classification der Schreibarten, nach dem innern Wesen derselben, in die hohe, mittlere und niedrige, wie man sie gewöhnlich bey musikalischen Schriftstellern findet, ist sehr mangelhaft, weil jeder Styl, in jeder Bestimmung, diese verschiedenen Eigenschaften annehmen kann. So kann z. B. selbst in der Kirche die hohe, mittlere und niedrige Schreibart statt finden, je nachdem sie mit einer Classe von mehr oder weniger gebildeten Zuhörern angefüllt ist. Weit besser würde daher die Classification nach den Affecten seyn, deren sich aber meines Wissens noch niemand bedient hat. Auf diese Art würde man etwa folgende Eintheilung machen können:

1) **Styl der traurigen Affecten.**
   a) Ganz vermischt, oder in abstracto.
   b) in concreto, in sofern die traurigen Affecten sich bey hohen, niedrigen, kultivirten und sehr polirten Menschen finden; ferner nach der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und den verschiedenen Graden der Traurigkeit.
2) **Styl der frölichen Affecten, die in Lustigkeit ausbrechen.**
3) **Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit.**
4) **Styl der mürrischen, heftigen Affecten.**

Auf diesem Wege lassen sich die Verschiedenheiten des Styls weit besser unterscheiden, und man kann zu bequemern Eintheilungen gelangen, als auf dem gewöhnlichen. Da der Styl seine größte Verschiedenheit aus den Affecten nimmt, und nicht aus der Anwendung, so müssen sich seine Verschiedenheiten natürlicherweise eben durch sie am besten und deutlichsten bemerken lassen.

§. 86.

Gegen diese Art von Classification könnte indessen vielleicht jemand einwenden, daß sie zu sehr an das gränze, was man den Charakter einzelner Stücke nennt. Wenn man sie ganz bis in ihre kleinsten Abtheilungen verfolgt, so hat diese Einwendung allerdings Grund, nicht aber, wenn man beym Allgemeinen stehen bleibt. Auch selbst dieses Angränzen an den Charakter einzelner Stücke, dünkt mich, beweist ihre Brauchbarkeit nur destomehr, weil alle Eigenschaften des Styls aus dieser Quelle hergeleitet werden müssen.

Es giebt hauptsächlich drey sehr merklich von einander unterschiedene Gemüthszustände,

1) den Zustand der Munterkeit, des Lachens, der Lustigkeit, des aufgeräumten Wesens.
2) den Zustand der gesezten stillen Zufriedenheit, der Melancholie, oder der gesezten Empfindungen.
3) den Zustand der heftigen Freude, des Zorns, der Verzweifelung, oder der Leidenschaften.

In diesen drey Zuständen sind Empfindungen und Ausdruck der Empfindungen wesentlich verschieden, und nach diesen wird sich auch der allgemeine Charakter des Styls am besten bestimmen lassen.

Der erste Zustand wird durch den lustigen, komischen Styl, der zweyte durch den gesezten, feyerlich majestätischen Styl, der dritte aber durch den starken, heftigen Styl ausgedrückt. Bey diesem Allgemeinen müßte man nun bey allgemeinen Betrachtungen des Styls stehen bleiben. Wollte man aber

daraus die besondern Charaktere einzelner Stücke ableiten, so müßte man neue, aus dem Stande, der Würde, der Lebensart u. s. f. hergenommene Bestimmungen hinzusetzen. So bekäme man z. B. in der komischen Gattung das niedrig komische, wenn die Lustigkeit eines gemeinen Menschen — das höhere komische, wenn die eines Mannes von Stande ausgedrückt würde. Eben so auch in den übrigen Gattungen. Da also aus dieser Quelle sich alle Verschiedenheiten des Styls ableiten, und durch sie am genauesten bestimmen lassen; so glaube ich, ist sie das beste und richtigste Principium aller Eigenschaften der Schreibart. Da sich ferner dieses Principium nach Verschiedenheit der Absichten blos allgemein oder besonders betrachten läßt; so können auch daraus ohne Vermischung sowol die allgemeinen als besondern Beschaffenheiten des Styls hergeleitet werden.

III. Von den Musikgattungen.

§. 87.

Aus der verschiedenen Anwendung der musikalischen Schreibarten werden auch verschiedene Gattungen von Tonstücken bestimmt, die theils ihrer Form, theils ihrem innern Wesen, und ihrer Bestimmung nach zu gewissen Absichten, sehr von einander abgehen. So erzeugt der Kirchenstyl 1) die Choräle, 2) die Recitative, 3) die Arien, Duette und Terzette, 4) die Chöre und Singfugen. Aus diesen Gattungen, wenn mehrere derselben mit einander verbunden werden, entsteht die geistliche Cantate und das Oratorium. In die Theater-Schreibart rechnet man mit einigem Unterschied im innern Wesen des Styls, ebenfalls das Recitativ, die Arie, die Duette, Terzette, Chöre, und noch außerdem die Ouvertüre, die Sinfonie, und die bey Balletten gebräuchlichen französischen Tanzmelodien. In die Kammerschreibart im Allgemeinen fast alles, was die beyden vorhergehenden enthalten, insbesondere aber alle Instrumentalstücke von etwas ausgesuchter Bearbeitung, z. B. die Ouvertüre, die Sinfonie, die Instrumentalfuge, das Concert und die Sonate für alle Instrumente. Man sieht hieraus, daß der Unterschied der Schreibarten nicht sowol durch die äußere Form und Anwendung der verschiedenen Musikgattungen, als vielmehr durch die innere Bedeutung oder durch ihren Styl bestimmt werden kann. Aus den hier angeführten Musikgattungen entspringen noch sehr viele Unterabtheilungen, so daß, wenn man sie alle verzeichnen und beschreiben wollte, ihre Anzahl sehr groß werden würde. Ich muß mich daher auch hier nur auf einige wenige Anmerkungen über die wichtigsten Gattungen derselben einschränken. Eine umständliche Erörterung ihrer Verschiedenheiten würde theils zu weit führen, theils auch hier am unrechten Orte stehen.

§. 88.

Die allereinfachste, erste und älteste Musikgattung ist der **Choral**. Er stammt unläugbar aus den ältesten Zeiten her, und ist, als das einzige Ueberbleibsel von der Musik alter Völker, auch vielleicht das einzige sichere Hülfsmittel, uns von der Beschaffenheit der Kunst bey den Alten einen richtigen Begriff zu machen. Sein Hauptcharacter ist langsame und andächtige Feyerlichkeit, mit so viel Faßlichkeit verbunden, daß er von einer ganzen ansehnlichen Versammlung einstimmig gesungen werden kann. Ein Beweis seiner Abstammung ist der Umstand, daß die ächten alten Choralmelodien in den alten griechischen Tonarten gesetzt sind. Da diese Tonarten durch ihr fremdes, auch wohl bisweilen steifes Wesen in den Fortschreitungen, zu kräftigen, feyerlichen Ausdrücken ungemein geschickt sind, und sich gegen die neuern Tonarten ungefähr so verhalten, wie die Sprache der Bibel gegen die neuere ungleich biegsamere und feinere Profansprache; so ist es ein wahrer Verlust, daß man sie in den neuern Zeiten, vorzüglich aber erst seit den lezten zehen oder zwanzig Jahren, so häufig gegen neuere vertauscht hat. Wir finden daher die ächten Choräle selten noch in unsern Kirchen, sondern müssen sie theils in alten Missalbüchern, theils in den Werken einiger älterer großen Kirchencomponisten suchen. Nichts

kann übrigens feyerlicher und andächtiger klingen, als ein Choral, der in den alten Kirchentonarten rein vierstimmig auf eine fließende Art gesetzt ist, und von einem starken Chore gut gesungen wird. Die schönsten Muster hierin hat man vom sel. Joh. Seb. Bach.

§. 89.

Das Recitativ, die Arie mit ihren Unterarten, ferner die meisten Instrumentalstücke, als das Concert, die Sonate, nebst den charakteristischen Tanzmelodien, sind sämmtlich Gattungen, bey deren Composition homophonisch verfahren wird; das heißt: wo blos eine einzige Hauptstimme, mit der zur genauern Bestimmung ihrer Modulation nothwendigen harmonischen Begleitung, herrscht. Sie sind sämmtlich ihrer Form und Einrichtung nach am leichtesten zu übersehen, daher auch am bekanntesten. Ganz anders aber verhält es sich mit allen den Gattungen, wobey der Componist polyphonisch verfahren, das heißt, mehrere Melodien zugleich nach verschiedenen Absichten mit einander verbinden muß, die bey aller Verschiedenheit des Ausdrucks, die bisweilen in ihnen liegt, sich dennoch gegenseitig so unterstützen, daß eine der andern zur Bestimmung der innern Tonführungen dienen kann. Hierher gehören die Duette, die Terzette, die Chöre und Fugen aller Art, sowol für die Singstimme, als für die Instrumente. Diese eigenen Gattungen, die erst bey der größten Ausbildung der Kunst entstanden sind, und entstehen konnten, sind ihrem Wesen und ihrer Bestimmung nach weniger bekannt, verdienen also hier vorzüglich einige Betrachtungen.

§. 90.

So wie überhaupt die Musik ein Ausdruck unserer Empfindungen ist, und sich in ihrer ganzen ausgebreiteten und mannichfaltigen Anwendung, sowol der Form als dem Wesen nach, blos nach den verschiedenen Arten, wie sich Empfindungen zu äußern pflegen, zu richten hat; so müssen auch vorzüglich aus ihnen, als der einzigen und wahresten Quelle, die Gründe und Ursachen aufgesucht werden, woraus sich die Verfahrungsarten bey den meisten unserer Musikgattungen erklären lassen. Die Tonkunst soll aber nicht nur die Empfindungen eines einzigen Menschen allein ausdrücken; ihre Macht erstreckt sich auch über mehrere, ja über eine ganze Menge. Sie schildert oder ist Ausdruck der übereinstimmenden Empfindungen eines ganzen Volkes, mit allen den Verschiedenheiten, die sich in dem Empfindungsvermögen einzelner Glieder desselben finden, ebensowol als sie die Empfindung eines oder einiger Menschen mit allen ihren Modificationen zu schildern vermag. Sie beherrscht also das ganze weitläuftige Gebiet menschlicher Gefühle, und muß ihre Ausdrücke so vollkommen, wie möglich, den vielartigen Aeußerungen derselben anzupassen suchen.

Wenn es nun im gesellschaftlichen Leben der Menschen sehr viele Fälle giebt, in welchen nicht blos einer, sondern mehrere Menschen zugleich durch einen Gegenstand zu einer ähnlichen Empfindung hingerissen werden; wenn ferner auch nur unter zwey Personen die Empfindungsart schon so verschieden ist und seyn muß, daß die Empfindung beyder zwar in der Hauptsache, in der Gattung des Gefühls, übereintrifft, in vielen Nebendingen aber von einander abgeht; wie viel größer muß nicht diese Verschiedenheit in der Aeußerung einer und ebenderselben Empfindung in den Gliedern einer ganzen Menge, eines ganzen Volkes seyn?

Aus diesen verschiedenen Aeußerungen der Empfindungen, sowol einzelner als mehrerer Personen, entstehen bey der musikalischen Schilderung derselben, die verschiedenen Verfahrungsarten in der Zusammensetzung der Kunstausdrücke. Soll die Empfindung eines einzigen Menschen geschildert werden, so ist auch nur ein einstimmiger Gesang dazu erforderlich. Die diesen einstimmigen Gesang begleitende Harmonie dient in diesem Falle blos zur genauen Bestimmung der Tonführung ihrer innern Bedeutung nach. Hieraus entstehen also alle diejenigen Musikgattungen, die die Empfindung einer einzigen Person schildern, dergleichen die Arien, Sonaten u. s. f. mit allen ihren Unterarten sind. Die hier auf die

Natur der Sache gegründete Verfahrungsart iſt die homophoniſche, oder einſtimmige. Sobald aber die Empfindungen von zwey oder mehrern Perſonen geſchildert werden ſollen, iſt dieſes homophoniſche Verfahren nicht mehr hinreichend, weil dieſe einfache Vorſtellung einer vielartigen Empfindung nicht angemeſſen ſeyn würde. Daher ändert ſich nun auch der Ausdruck der Kunſt, und er wird in ſeinen Verbindungen eben ſo vielfach, als es die Aeußerung der Empfindung iſt. Die in dieſem Falle erforderliche Verfahrungsart der Kunſt, nennt man die polyphoniſche oder vielſtimmige, deren ſich die Kunſt in den hierher gehörigen Muſikgattungen vom Duett an bis zur Fuge bedienen muß.

§. 91.

Aus dieſem Geſichtspunkt ergiebt ſich nicht nur ein neuer Beweis für die Nothwendigkeit der Harmonie in ihrem ganzen Umfange, ſondern man kann ſich auch einige andere Zweifel daraus auflöſen, die man ſehr häufig gegen die Formen der in die polyphoniſche Compoſition gehörigen Muſikgattungen geäußert hat. Ich will hier blos auf die Form der Fuge eine Anwendung machen.

§. 92.

Da es ſehr begreiflich iſt, daß die Aeußerung der Empfindung eines einzigen Menſchen viel leichter überſehen werden kann, als die Aeußerung mehrerer zugleich; ſo iſt es eben ſo begreiflich, warum ein Zuhörer den einfachen muſikaliſchen Ausdruck derſelben leichter faſſen und verſtehen kann, als einen vielfachen. Dieſe leichtere Faßlichkeit, die auf keine Weiſe der einzige Zweck der Kunſt ſeyn kann, weil es nicht blos einfache Empfindungen giebt, hat aber vorzüglich ſolche Liebhaber der Kunſt, die von ihrem ganzen Umfange, von ihrer allgemeinen Anwendung zur Schilderung aller möglichen Modificationen der Empfindungen einzelner oder mehrerer Menſchen zugleich, zu eingeſchränkte Begriffe hatten, verleitet, unter den mehrſtimmigen Compoſitionsarten hauptſächlich die Fuge mit ihren Gattungen, für eine unnütze Künſteley, für ein leeres Spielwerk zu halten [24]). Wenn nun ein ſolcher Liebhaber im Stande iſt, die Fuge aus dem hier angegebenen Geſichtspunkt zu betrachten, ſie als den angemeſſenen Ausdruck der vielartigen Empfindungen mehrerer Perſonen, oder eines ganzen Volkes anzuſehen; ſo muß es deutlich in die Augen fallen, daß ſie mit der Form ihrer Verbindung, mit den mannichfaltigen in ihr enthaltenen Arten der Nachahmung, kurz mit allem, was zu ihr gehört, eben ſo auf die Natur unſerer Empfindungen gegründet iſt, als die einfachſte Melodie des kleinſten Liedes, nur blos mit dem Unterſchiede, daß hier unſere Empfindungen in ihrer Aeußerung zuſammengeſetzter und vielartiger erſcheinen. Da nun in der Natur dieſe Vielartigkeit der Empfindungen ſtatt findet, da die Kunſt das Vermögen hat, alle mögliche einfache und zuſammengeſetzte Empfindungen zu ſchildern, warum ſollte ſie ſich dieſes Vermögens nicht bedienen, warum nicht treu der Natur in allen ihren Modificationen folgen?

§. 93.

Man ſtelle ſich alſo ein Volk vor, welches durch die Erzählung einer wichtigen Begebenheit in Empfindung geſetzt worden iſt, und denke ſich nun, daß ein Mitglied deſſelben, vielleicht durch die Stärke ſeiner Empfindung zur Aeußerung derſelben zuerſt hingeriſſen, einen kurzen, kräftigen Satz als Ausdruck ſeines Gefühls anſtimmt: wird nicht dieſer Ausdruck ſeiner Empfindung nach und nach die ſämmtlichen Glieder dieſes Volks ergreifen, wird ihm nicht erſt eines, dann mehrere, und zuletzt die meiſten nachfolgen, und jedes den angeſtimmten Geſang, zwar nach ſeiner eigenen individuellen Empfin-

24) So wie Rouſſeau überall, wo es auf innere Kunſtkenntniß ankommt, in ſeinen Urtheilen auf Abwege geräth, ſo iſt es ihm auch bey der Fuge ergangen: denn er weiß nichts von ihr zu ſagen, als: le plaiſir que donne ce genre de Muſique etant toujours mediocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* eſt l'ingrat chef-d'oeuvre d'un bon Harmoniſte. Dict. de Muſ. Art. Fugue.

dungsart modificiren, im Ganzen aber dem Hauptgefühl nach mit ihm übereinstimmen? Und wenn ein solcher Auftritt, eine solche nach und nach ausbrechende Aeußerung der Empfindung musikalisch geschildert werden soll, entsteht nicht auf das natürlichste von der Welt, erstlich der **Führer** (dux), sodann der **Gefährte** (comes), der **Wiederschlag** (repercussio), kurz, die ganze äußere und innere Form der Fuge? Ist die verschiedene Führung und Verwebung der Stimmen, die zusammen eine angenehme, aber mannichfaltige Harmonie ausmachen, die sämmtlich dem Anscheine nach auf verschiedenen Wegen nach einem und ebendemselben Ziele laufen, und sich, wie **Luther** sagt, „unterwegens einander freundlich begegnen, sich herzen und so lieblich umfangen, daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen, sich des heftig verwundern müssen, und meynen, daß nichts seltsamers in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt“ [25]) ist sie nicht, diese mannichfaltige und künstliche Verwebung, eine getreue Abbildung der Natur, ist sie nicht der vollkommenste Ausdruck der mannichfaltig modificirten Empfindungen aller Glieder eines Volks, die erst nach und nach entstehen, sodann aber in einen allgemeinen Strom sich ergießen?

§. 94.

Man hat also die Fuge nicht für die Frucht einer bloßen Künstlerpedanterie zu halten; sie ist eine Frucht der Natur. So wie diese in dem Herzen der Menschen vielartige Empfindungen erschaffen hat, so wie sie nicht blos einzelnen, sondern auch mehrern Menschen zugleich die Aeußerung ihrer Empfindungen verstattet, so hat sie auch der Kunst vielartige Mittel zum Ausdruck derselben gegeben. Diese Mittel sind sämmtlich in der Fuge enthalten; sie ist daher unter den übrigen Musikgattungen die prächtigste, vollkommenste und größte, so wie unter den verschiedenen Aeußerungen unserer Empfindung, die allgemeine Uebereinstimmung eines ganzen Volkes, in dem Ausdruck eines Gefühls, das prachtvolleste, rührendste und größte Schauspiel ist. Was will ein einzelner Mensch gegen ein ganzes Volk? Eben so wenig als eine einzelne Arie gegen eine Fuge. Die Arie ist von der Fuge nur ein Theil, wie der einzelne Mensch vom Volke. Das Volk enthält viele Menschen, und die Fuge viele Arien. Das Volk ist es, dessen Charakter der Nachwelt wichtig ist, und von den Geschichtschreibern überliefert wird, nicht der einzelne Mensch. Giebt nicht die Zeit auch der Fuge, dem Inbegriff der ganzen Kunst, vor allen übrigen Musikgattungen ausschließend diesen Vorzug, diese Ehre? Wo ist außer der Fuge, oder wenigstens fugenartig gearbeiteten Werken, ein Tonstück, das durch mehrere Jahrhunderte hindurch bis auf uns gekommen ist? — Also die allgemeine Empfindung der Menschheit selbst, erklärt die Fuge für das höchste und würdigste Meisterstück der Kunst, würdig auf die Nachwelt gebracht zu werden. Warum sträubt sich doch der einzelne Mensch gegen ein so allgemeines und übereinstimmiges Urtheil der Menschheit und der Zeit? *)

§. 95.

Der wahre Begriff von der Absicht und Anwendung der Musikgattungen, leitet unser Urtheil über die beste Erfüllung ihrer Absichten am sichersten. Wer es weiß, daß Fugen, oder fugirte und unfugirte Chöre die Empfindungen eines ganzen Volks ausdrücken sollen, kann auch leicht den Schluß machen, daß die schwache Besetzung derselben, mit welcher sie gewöhnlich bey uns aufgeführt werden, dem Begriff von einem ganzen Volke nicht entspricht, daß sie folglich unter solchen Umständen nicht die ganze Wirkung thun können, die sie, ihrer Bestimmung und Absicht gemäß, thun sollten. Ferner, wer sich von der Instrumentalmusik den Begriff macht, daß sie ursprünglich nichts als eine Nachahmung

25) Encomium Musices, im achten Theil der deutschen Jenaischen Ausgabe seiner Werke, S. 140.

*) Um hier nicht mißverstanden zu werden, muß ich erinnern, daß man unter Fuge nicht blos die Fuge im engsten Sinn des Worts, sondern überhaupt die polyphonische Compositionsart zu verstehen hat.

der Vocalmusik ist, wird sich auch leicht erklären können, was er sich unter einer Instrumentalfuge zu denken habe. Sie ist nemlich nichts mehr und nichts weniger, als eine Nachahmung der Singfuge, wodurch wir uns den Genuß der in dieser großen Gattung liegenden Schönheiten auch ohne große und weitläuftige Anstalten zu verschaffen suchen. Wir bringen sie gleichsam ins Kleine, und sammeln dadurch eine große, ausgebreitete Empfindungsscene auf einen einzigen Punkt. Mit mehrern Instrumentalgattungen ist es ganz der nemliche Fall. Sie sind meistens Copien der Vocalgattungen, aber nach der eigenen Natur jedes Instruments geformt, folglich ihren Originalen nur ähnlich, nicht aber gleich.

§. 96.

Obgleich die Fuge eine eigene Musikgattung ausmacht, so ist sie doch nicht so sehr auf sich selbst und allein eingeschränkt, daß sie mit ihren besondern Künsten nicht auch in den meisten übrigen Musikgattungen mit der besten Wirkung gebraucht werden könnte. Die Kenntniß derselben verschafft einem Componisten überall Mannichfaltigkeit und Reichthum an Melodie und Harmonie, weil sie musikalische Gedanken durch mancherley Arten der Nachahmung, nicht nur modificirt, sondern auch noch außerdem durch Zergliederung und andere contrapunktistische Künste so natürlich aus einander entwickelt, daß es fast einzig und allein durch ihre Hülfe möglich ist, in den Gang eines Tonstücks, es sey von welcher Art es wolle, Zusammenhang, Einheit und Mannichfaltigkeit der Gedanken zu bringen. Wenn diese allmählige Entwickelung, Zergliederung und Modificationen der Gedanken, und die daraus entstehende Einheit und Mannichfaltigkeit derselben, Vorzüge einer jeden Rede sind, warum sollten sie es weniger in der Tonsprache, in der Empfindungsrede seyn? Und wenn dieser Zusammenhang der Gedanken, diese Einheit und Mannichfaltigkeit auch hier solche Vorzüge sind, warum wollen wir die besten Mittel zur Erreichung derselben verabsäumen?

Ueber die Natur, Form und Bestimmung mehrerer Musikgattungen hier zu reden, ist, wie ich schon erinnert habe, nicht meine Absicht. In dem, am Ende dieser Einleitung angehängten Schema aller zur musikalischen Rhetorik gehörigen Theile, wird man aber wenigstens ein Verzeichniß derselben finden. Dieses, mit dem verbunden, was hier im Allgemeinen davon gesagt worden, scheint mir hinreichend zu seyn, den richtigen Begriff, den man sich von ihnen zu machen hat, einigermaaßen zu bestimmen.

IV. Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Tonstücke, nebst der Lehre von den Figuren.

§. 97.

Dieser Theil der musikalischen Rhetorik zerfällt, wie wir aus der Ueberschrift sehen, von selbst in zwey Abschnitte, deren jeder seine eigene Betrachtung verdient. Also

1) Von der Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Tonstücke.

Daß Ausdruck und Schilderung unserer Empfindungen ein Hauptzweck aller Tonstücke seyn müssen, wird von niemand leicht bezweifelt. Nicht so richtig denkt man aber über die Mittel, die zur Erreichung dieses Zwecks am beförderlichsten sind. Man macht sich selten die Vorstellung, daß auf die sorgfältigste Auswahl solcher Beförderungsmittel, auf ihre Stellung an den rechten Ort, auf ihre zweckmäßige Verbindung u. s. f. viel ankomme. Indessen ist es doch unstreitig, und nicht nur in der Natur unserer Empfindungen, sondern auch in der Natur der Sache gegründet, daß ohne zweckmäßige Anwendung aller im Kreise der Kunst liegenden Beförderungsmittel, keine vollkommene Erreichung irgend einer Absicht zu hoffen ist. Wer mit unserm Herzen sprechen, und sympathetische Regungen in ihm

erwecken will, sagt Lessing [26]), muß eben sowol Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Es läßt sich also kein Tonstück von einiger Ausführlichkeit, von einigem Umfange gedenken, ohne eine auf die Natur unserer Empfindung, und auf die Natur der Sache gegründete Folge und Anordnung der darin enthaltenen einzelnen Theile und Gedanken. Ein Redner würde unnatürlich und zweckwidrig handeln, wenn er eine Rede halten, und dadurch Unterricht, Ueberzeugung und Rührung bewirken wollte, ohne vorher zu bestimmen, welches sein Hauptsatz, seine Nebensätze, seine Einwendungen, seine Widerlegung derselben, und seine Beweise seyn sollten. Eben so unnatürlich und zweckwidrig würde er auch handeln, wenn er, selbst dann, wenn er alle Materialien seiner Rede gesammelt hat, nicht vorher bestimmen wollte, auf welche Weise, und in welcher Ordnung sie auf einander folgen sollen. Schon im gemeinen Leben kommt auf eine solche Ordnung soviel an, daß wir bey Beobachtung derselben unsere Absichten und Wünsche erreichen, so wie bey Vernachlässigung derselben verfehlen können. Jeder Vorfall muß durch vorhergehende Umstände gleichsam vorbereitet werden, wenn er sicher so ausfallen soll, wie wir hoffen und wünschen, und eine zur unrechten Stunde gewagte Bitte bleibt unerfüllt, die zu einer andern Stunde, oder bey Vorbereitung der Umstände gewiß erfüllt worden wäre.

§. 98.

Da Tonstücke von einigem Umfang nichts anders als solche Reden für die Empfindung sind, wodurch man die Zuhörer zu einem gewissen Mitgefühl, zu sympathetischen Regungen bewegen will, so haben sie die Regeln der Ordnung und Einrichtung der Gedanken mit der eigentlichen Rede gemein; und so wie dort ein Hauptsatz, unterstützende Nebensätze, Zergliederungen des Hauptsatzes, Widerlegungen, Zweifel, Beweise und Bekräftigungen statt finden, so müssen auch hier ähnliche Beförderungsmittel unserer Absichten im musikalischen Sinn statt finden. Diese Ordnung und Folge der einzelnen Theile, heißt die ästhetische Anordnung der Gedanken, und ein Tonstück, in welchem sie so angebracht ist, daß sich alle Gedanken gegenseitig aufs vortheilhafteste einander unterstützen und verstärken, ist gut angeordnet.

§. 99.

Diese ästhetische Anordnung der Gedanken gründet sich, wie schon gesagt worden, einzig und allein auf die Art und Weise, wie sich Empfindungen und Gedanken aus einander entwickeln. Jeder Gedanke, und jede Empfindung hat eine Veranlassung; diese Veranlassung ist gleichsam die Einleitung, wodurch wir den Zuhörer auf unsere Hauptempfindung, die hier der Hauptsatz, das Thema ist, leiten wollen. Die Hauptempfindung muß vorzüglich genau bestimmt werden; daher bedient man sich 1) der Zergliederung, um sie auf allen möglichen Seiten zu zeigen; 2) passender Nebensätze, um sie damit zu unterstützen; 3) möglicher Zweifel, das heißt im musikalischen Sinn, solcher Sätze, die der Hauptempfindung zu widersprechen scheinen, um durch die darauf folgende Widerlegung derselben den Hauptsatz desto mehr zu bestimmen; und endlich 4) der Bekräftigung durch Vereinigung, oder nähere Zusammenstellung aller Sätze, die vereint dem Hauptsatze die stärkste Wirkung verschaffen können. Dies sind die gewöhnlichsten Theile eines Tonstücks nach dessen ästhetischer Anordnung, und sie folgen in den meisten Fällen in der angegebenen Ordnung auf einander. Jedoch kann ihre Zahl, nach dem kleinern oder größern Umfang eines Tonstücks, auch nach Befinden anderer Umstände, bisweilen ohne

26) Dramaturgie, St. 27, Seite 214.

Schaden vermindert oder vermehrt werden. Wir haben also in jeder Empfindungsrede von einigem Umfang 1) eine Einleitung, 2) einen Hauptsatz, 3) Nebensätze, 4) Gegensätze, 5) Zergliederungen, 6) Widerlegungen, 7) Bekräftigungen, und 8) eine Conclusion. Nicht über alle diese Theile, sondern nur über die wichtigsten will ich einige Betrachtungen anstellen.

§. 100.

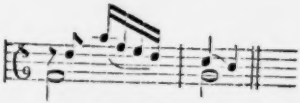
In der eigentlichen Rede dient die Einleitung hauptsächlich zur Vorbereitung des Zuhörers, um sein Gemüth erst in diejenige Fassung zu stimmen, in welcher der Vortrag seine Wirkung thun kann. In der Musik bey abgesonderten einzelnen Stücken, haben wir diese Einleitung gewissermaaßen nur im Kleinen bey Arien, wo das Ritornell der Instrumente die Stelle derselben vertritt. Hingegen ist sie in zusammengesetztern Tonstücken, dergleichen die aus mehreren einzelnen Stücken bestehende Oratorien, Opern, Cantaten u. s. f. sind, die, sie mögen so lang seyn als sie wollen, doch nur ein einziges Ganzes ausmachen müssen, allemal in einem größern Umfange nothwendig, und thut hier eben die gute Wirkung, die sie in der eigentlichen Rede thut, nemlich, sie macht den Zuhörer der vorhabenden Sache geneigt, macht ihn aufmerksam und gelehrig [27]). Kleinere Tonstücke, als Sonaten ꝛc. werden sogleich mit dem Hauptsatze angefangen; sie müssen aber eben daher den Abgang der Einleitung, durch desto kräftigere Ausdrücke, durch desto sorgfältigere Anordnung der übrigen Theile zu ersetzen suchen. Sie müssen so kräftig zum Herzen des Zuhörers reden, daß er gleichsam mit Gewalt, nicht erst durch allmählige Anlockungen zum Mitgefühl gezwungen wird. Aus dieser Ursache muß der Hauptsatz vorzüglich gut gewählt seyn. Er ist in der Musik das, was der Text für den Redner ist. Er muß Nebensätze in sich enthalten, die im Allgemeinen auf ihn angewendet werden können, das heißt im musikalischen Sinn, er muß an Modulationen, an feinen Wendungen fruchtbar seyn, die durch zweckmäßige Anwendung und Stellung, zur Unterstützung und Bekräftigung desselben benutzt werden können. Alle diese Modulationen und feinen Wendungen müssen als Gegen- und Nebensätze dienen. Die **Gegensätze** sind in der Musik das, was in der eigentlichen Rede die Beyspiele sind, wodurch wir den Zuhörer nöthigen, unsern Hauptsatz gleichsam eben so gegründet zu finden, als das angeführte ähnliche Beyspiel. Sie sind in dieser Rücksicht eine Art von Beweisen. Bisweilen werden sie mit dem Hauptsatze zugleich verbunden, wie in Fugen, oder überhaupt in der polyphonischen Compositionsart geschieht; bisweilen werden sie aber auch hintereinander angebracht, hauptsächlich, wenn Haupt- und Gegensatz so beschaffen sind, daß sie leicht im Gedächtnisse behalten werden können.

§. 101.

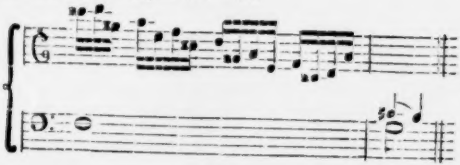
Die **Zergliederungen** eines Hauptsatzes dienen dazu, ihn von allen seinen verschiedenen Seiten und Gesichtspunkten zu zeigen. Man bedient sich derselben hauptsächlich dann, wenn der Hauptsatz zu groß oder vielseitig ist, um auf einmal ganz übersehen und begriffen werden zu können. Die Absicht eines Tonstücks kann seyn: eine individuelle, oder eine allgemeine Empfindung zu schildern. In beyden Fällen sind der Beziehungen und Verhältnisse so viele, daß die Empfindung ohne Auflösung in ihre einzelne Theile nicht deutlich genug werden kann. Man bedient sich zu dieser Auflösung eben so wie in der Sprache, mehrerley Mittel; wir haben z. B. auch in der Musik synonymische Ausdrücke, Umschreibungen verschiedener Arten, Versetzungen u. s. f. ja sogar eine Individualisirung allgemeiner Empfindungen läßt sich in den musikalischen Ausdrücken denken. Synonymische Ausdrücke sind zwar der Hauptbedeutung nach einerley, können aber doch eine Empfindung von irgend einer andern Seite blos dadurch zeigen, daß sie einen kleinen Nebenumstand daran ausdrücken. Folgende zwey Takte:

27) Cicero und Quintilian nennen es: reddere auditores benevolos, attentos, dociles.

sind der Hauptbedeutung nach völlig einerley; demohngeachtet modificiren sie den Gedanken so, daß das Ohr weit geneigter ist, ihn für einen neuen als für den nemlichen Gedanken zu nehmen. Die **Umschreibung** erweitert einen kurzen Satz, sammelt seine meisten nächsten Merkmale auf, und sucht ihn dadurch deutlicher zu machen. So würde z. B. der Satz:

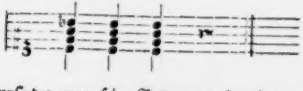


durch diese Umschreibung folgende Gestalt bekommen:

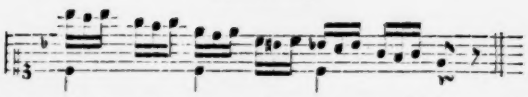


§. 102.

Was Versetzungen sind, läßt sich leicht begreifen; nicht so leicht aber das, was man sich im musikalischen Sinn unter der **Individualisirung** allgemeiner Empfindungen zu denken habe. Fast jeder Accord kann zum Ausdruck einer allgemeinen Empfindung dienen; man bemerkt aber die in ihm liegenden Verschiedenheiten, wenn man nicht sehr geübt in der Tonsprache ist, selten deutlich genug, weil sie alle zusammengenommen doch nur ein einziges Ganzes ausmachen. Soll also der Zuhörer deutlich fühlen, welche einzelne Merkmale in einem solchen Accorde liegen, so müssen seine Bestandtheile vereinzelt, und nach und nach anschaulich gemacht werden. Folgender vierstimmige Accord kann ein solcher allgemeiner Ausdruck seyn:



und jedes geübte Ohr empfindet zwar seine Bedeutung eben so gut, als der Kenner einer Sprache abstrakte Ausdrücke versteht; allein Lebhaftigkeit und Schönheit des Ausdrucks gewinnt ungemein, wenn diese auch bisweilen aufgelöset und individualisirt werden, und folgende Individualisirung obiger Accorde:



iſt daher unſtreitig weit lebhafter als der allgemeine Ausdruck. Man ſieht übrigens, daß dieſe Individualiſirung nichts als eine Art der Zergliederung iſt.

§. 103.

Die **Widerlegung** geſchieht in der Muſik, wenn einem Einwurf, oder dem Ausdruck einer Empfindung, die der genauen Beſtimmung der Hauptempfindung nicht günſtig war, widerſprechende Ausdrücke entgegengeſezt werden. Die **Bekräftigung** eines Hauptſatzes iſt eine gewiſſe Art von Wiederholung deſſelben, nachdem vorher Einwendungen und Zweifel widerlegt worden ſind. Die **Concluſion** endlich, oder der Schluß und Ausgang eines Tonſtücks iſt die nochmalige kräftigſte Wiederholung ſolcher Säze, die gleichſam eine Folge von den vorhergegangenen Beweiſen, Widerlegungen, Zergliederungen und Bekräftigungen ſind, um dadurch den Zuhörer zulezt noch ganz mit der durchs Tonſtück abgezielten Empfindung zu durchdringen.

2) Von den Figuren.

§. 104.

In der eigentlichen Beredſamkeit bedient man ſich außer der richtigen und zweckmäßigen Anordnung der Gedanken, auch noch anderer Mittel, einer Rede Kraft, Lebhaftigkeit und Wirkung zu verſchaffen. Da keine Kraft unſerer Seele ſo abgeſondert iſt, daß ſie ſich ganz für ſich allein äußern könnte, ſondern immer eine durch die andere erregt wird; ſo iſt es der Natur unſers Weſens gemäß, daß auch die Künſte nicht auf eine einzige Kraft allein zu wirken ſuchen. Das allgemein fühlende Geſchöpf, der Menſch, wird daher nicht blos durch Verſtand, ſondern auch durch Einbildungskraft, und durch jede ſeiner ſogenannten untern Kräfte bewegt, unſern Vortrag, er ſey von welcher Art er wolle, auf ſich wirken zu laſſen. Je mehrere ſeiner Kräfte zugleich, oder nach und nach, durch ein Kunſtwerk in Bewegung geſezt werden, deſto ſtärker und ſicherer wird die Wirkung deſſelben ſeyn. Dieſe Bemerkung des allgemeinen Zuſammenhangs aller Seelenkräfte unter einander, hat ſchon die alten Rhetoriker veranlaßt, zur Erreichung einer ſo allgemeinen Wirkung, gewiſſe Hülfsmittel zu beſtimmen, deren aber nach und nach eine ſo große Menge von ſo verſchiedenem Werthe geſammelt worden ſind, daß man mehrere derſelben wieder abgeſchaft, und nur die beſten und brauchbarſten beybehalten hat. Man nennt dieſe Hülfsmittel des Ausdrucks **Figuren**. Die nächſte Abſicht einer Rede geht auf den Verſtand, ſo wie die eines Tonſtücks auf die Empfindung. Alle Hülfsmittel nun, wodurch ſowol die Verſtands- als Empfindungsrede in den Stand geſezt wird, außer ihrer nächſten Abſicht auch noch auf andere Kräfte zu wirken, liegen in dieſen ſogenannten Figuren. Sie werden daher auch nach den verſchiedenen Kräften, auf welche ſie zunächſt wirken ſollen, unterſchieden, und z. B. in Figuren für den Verſtand, für die Einbildungskraft u. ſ. f. eingetheilt.

§. 105.

Die Tonſprache hat zwar nicht alle Figuren mit der eigentlichen Rede gemein, aber doch viele. Vielleicht liegt dies in ihrer eigenen Natur, vielleicht aber auch blos in dem Mangel gehöriger Aufklärung in den höhern Theilen der muſikaliſchen Theorie. Bey mehrerer Ausbildung der muſikaliſchen Rhetorik insbeſondere, wird ſich wahrſcheinlich immer mehr entdecken, daß Tonſprache und eigentliche Rede nicht blos in ihrem Urſprunge und in der grammatiſchen, ſondern auch in der äſthetiſchen Zuſammenſezung ihrer Ausdrücke, bis zu ihrer höchſten Wirkſamkeit hinauf, einander ähnlich ſind. Wenn

wir alsdann auch alles das abrechnen, was einer jeden derselben ihrer innern Natur nach eigen ist, und insbesondere zukommt, so werden wir dennoch beträchtliche und fruchtbare Erweiterungen gewinnen.

§. 106.

Die nächste Absicht der Tonsprache geht also auf die Empfindung. Da sich aber die Eindrücke eines Sinnes auf einen andern übertragen lassen, ja sogar von sinnlichen Eindrücken, Ideen und Vorstellungen abstrahirt werden können, so folgt daraus, daß die Absicht der Tonsprache auf Empfindung zwar die nächste, aber nicht die einzige ist. Diese Uebertragung der Eindrücke von einer Kraft auf die andere geschieht vorzüglich durch die Figuren. Sie sind daher eigentlich solche Ausdrücke, welche die bildliche Form eines Eindrucks nach der eigenen Natur einer jeden Kraft enthalten, und von einer auf die andere übertragen. Es giebt keine Empfindung und keine Vorstellung, von welcher sich die Einbildungskraft nicht eine bildliche Form vorstellen könnte, weil alle unsere Vorstellungen ursprünglich nichts anders sind, als Abstrakte von körperlichen, sichtbaren Gegenständen. Die sogenannten Figuren liegen daher tief in der menschlichen Natur, und in der eigentlichen Rede sind sie das erste, was der noch unkultivirte Naturmensch zu brauchen weiß. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß einige derselben auch in der Tonsprache das erste Mittel des Ausdrucks werden gewesen seyn, sobald wenigstens auf irgend eine Art eine gewisse Zusammenstellung der Töne erfunden war.

§. 107.

Man muß die Figuren in der Tonsprache, eben so wie die in der eigentlichen Rede, nach ihrer Absicht und Anwendung vorzüglich in Figuren für den Verstand, und für die Einbildungskraft eintheilen [28]). Die Figuren für die Einbildungskraft sind die wichtigsten, und zur lebhaften Wirkung eines Tonstücks die beförderlichsten.

§. 108.

Unter die Figuren für den Verstand gehören eigentlich alle sogenannte contrapunktistische Künste, weil sie zunächst durch ihre künstliche Combinationen der Töne und Sätze den Verstand beschäftigen, und angenehm unterhalten können. Der doppelte, dreydoppelte, vermischte dreydoppelte, vierdoppelte, vermischte vierdoppelte, doppeltverkehrte, rückgängige, doppeltrückgängige Contrapunkt in verschiedenen Bewegungen, der Canon mit allen seinen Arten, nemlich in verschiedenen Intervallen, der Zirkelcanon, der vergrößerte und verkleinerte, der rückgängige, der Doppelcanon u. s. f. enthalten alle so sonderbare und künstliche Combinationen, daß sich der Verstand, wenn er einmal aufmerksam darauf geworden ist, sehr lebhaft daran ergötzen kann. Das Vergnügen, welches aus diesen Figuren für den Verstand entspringt, nennt man ein intellectuelles Vergnügen [29]). Diese Verstandsfiguren sind nicht sowol ein unmittelbares Werk der Empfindung, als vielmehr einer langwierigen Abstraktion, sind folglich auch nicht unter diejenigen zu rechnen, deren sich der noch unkultivirte Naturmensch bald nach der ordentlichen Ver-

28) Die Redner nehmen auch noch Figuren für die Aufmerksamkeit an, die aber mit den erwähnten beyden Arten so genau zusammenhängen, daß es kaum der Mühe werth ist, eine eigene Klasse daraus zu machen. Dennoch werde ich an seinem Orte einige Worte davon sagen.

29) Es hat Dichter und Redner gegeben, die sich bisweilen ein Gesetz gemacht haben, durch ganze Reden oder Gedichte gewisse Buchstaben oder Worte ganz ungebraucht zu lassen. Eben so haben Musiker bisweilen ganze Tonstücke gesetzt, ohne gewisse Töne der Tonleiter zu gebrauchen. Diese sind Spielwerke. Man muß aber die eigentlichen contrapunktistischen Künste nicht mit solchen Spielwerken verwechseln, die sich nicht mit einzelnen Buchstaben und Worten, sondern mit der Modificatien ganzer Gedanken und Sätze beschäftigen. Wer wird z. B. die Inversion in der Sprache, wodurch ein ganzer Satz aus seiner gewöhnlichen Stelle genommen, und an eine andere gestellt wird, für ein Spielwerk halten? Fast die meisten contrapunktistischen Künste gründen sich auf eine solche Inversion musikalischer Gedanken, und sind daher in der Musik eben so wenig für Spielwerke, oder unnützen Schulzwang zu halten, als die Inversion in der Sprache, wenn beyde nicht gemißbraucht werden.

bindung mehrerer Töne wird bedient haben. Sie müssen daher auch in der Tonsprache mit Vorsicht gebraucht werden, nemlich so, daß sie dem Ausdruck einer Empfindung nur ein intellectuelles Vergnügen zusetzen, nicht für sich allein wirken wollen. Dies würde in der Tonsprache, deren Hauptabsicht Empfindung ist, eben so unnatürlich seyn, als wenn ein Redner, dessen Hauptabsicht der Verstand ist, blos zu den untern Kräften reden wollte. Das heißt mit andern Worten: die Figur muß der Hauptabsicht nie widersprechen, nie hinderlich seyn, sondern nur durch Mitwirkung auf eine Nebenkraft unterstützen und befördern. Wenn also die contrapunktistischen und canonischen Künste nicht so angebracht sind, daß ihre Melodien auch ohne sie schon für sich allein auf die Empfindung gewirkt haben würden, so wird auch ihre Wirkung auf den Verstand verloren seyn. Sie sind dann leere Töne, und weiter nichts.

§. 109.

Unter die Figuren für die Einbildungskraft können eigentlich alle sogenannte musikalische Malereyen gerechnet werden, die im Grunde nichts anders, als hörbare Nachahmungen entweder blos sichtbarer Gegenstände, oder solcher sind, mit deren Bewegung ein Schall verbunden ist. Die Tonsprache hat aber auch Mittel, selbst innere Empfindungen so zu schildern, daß sie der Einbildungskraft gleichsam sichtbar zu werden scheinen [10]). Die Empfindungen äußern sich auf sehr mannichfaltige Weise. Sie stehen bisweilen auf einmal still, entstehen wieder, steigen immer höher, kehren wieder zurück u. s. f. und von allen diesen so mannichfaltig modificirten Aeußerungen kann sich die Einbildungskraft ein Bild vorstellen, welches ihr sichtbar zu seyn scheint. Die Uebertragung dieses Bildes in die Form des Ausdrucks geschieht durch die sogenannten Figuren für die Einbildungskraft, nemlich 1) durch die Figuren äußerer sichtbarer und hörbarer Gegenstände, und 2) durch die Figuren innerer Empfindung. Die Sache ist so wichtig, daß ich bey beyden Arten noch ein wenig verweilen muß.

§. 110.

Die erste Art der Figuren für die Einbildungskraft, oder die Malereyen äußerer sichtbarer und durch ihre Bewegung mit einem hörbaren Laute begleiteten Gegenstände, sucht man in der Tonsprache dadurch zu bewirken, daß die Zeichen der Kunstausdrücke, nemlich Ton und Rhythmus eine Form annehmen, wodurch sie dem vorhabenden Gegenstande soviel wie möglich, ähnlich werden, und das Bild derselben in der Phantasie des Zuhörers erwecken können. Da die Gegenstände selbst, die in das Gebiet der musikalischen Malerey nicht eigentlich gehören, sondern nur bisweilen dahin gerechnet werden, von zweyfacher Art sind, nemlich blos sichtbar, sodann durch die Bewegung derselben auch hörbar, so ist hier zweyerley zu bemerken. Jeder blos sichtbare Gegenstand kann nur dann musikalisch gemalt werden, wenn er einer Bewegung fähig ist. Das Mittel zu dieser Malerey ist alsdann der bloße Rhythmus. Diese Art ist daher auch die unvollständigste, und artet gemeiniglich in kindische, der wahren Kunst unwürdige Spielereyen aus. Etwas vollständiger, und eben daher auch anständiger, malt die Kunst solche Gegenstände, deren Bild sich durch Ton und Rhythmus zugleich in der Einbildungskraft des Zuhörers erregen läßt. Solche Gegenstände sind die, deren Hauptmerkmal die Hörbarkeit ist, wie z. B. des Donners. Aber auch selbst diese Gegenstände können in der Tonsprache nur sehr unvollkommen gemalt werden, und ein Componist thut immer am besten, wenn er sie entweder ganz ungemalt läßt, oder nur die durch dieselben erregten Empfindungen auszudrücken sucht. Auf diese durch äußere Gegenstände in uns erregte Empfindung gründet sich z. B. eine sogenannte Gartensonate, (im musikali-

10) Dies ist die wichtigere Art, und gehört eigentlich nicht zur musikalischen Malerey, sondern zum Ausdruck überhaupt.

schen Mancherley, S. 125.) die das sanfte Gefühl ausdrücken soll, welches wir in einem Garten durch das Einathmen der wohlthätigen und balsamischen Luft empfinden [31]). So nahe der Ausdruck dieser Sonate der Empfindung einer angenehmen Gartenluft kommt, wenn wir durch die Ueberschrift erst belehrt sind, daß es dieser Ausdruck, und kein anderer von ähnlicher Art seyn soll; so unvollständig bleibt doch immer diese Art von Malerey, und ob sie gleich wenigstens insoweit nicht zu verwerfen ist, als sie auch bey der Unbestimmtheit ihrer Ausdrücke, doch noch immer einen wirklich musikalischen Gegenstand, nemlich eine Empfindung malt, und nicht so leicht auf unwürdige und kindische Spielereyen verfällt, so ist doch auf allen Fall ein vorsichtiger und sparsamer Gebrauch derselben zu empfehlen. Denn man soll, sagt **Engel** in seiner Abhandlung über die musikalische Malerey, mit jeder Kunst dasjenige am liebsten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen kann.

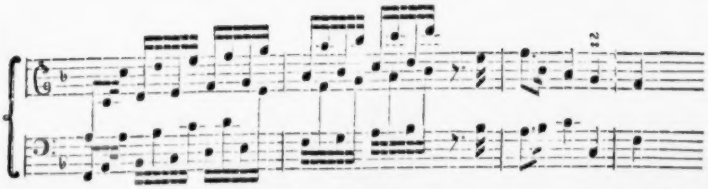
§. 111.

Daher ist die zweyte Art von Figuren für die Einbildungskraft, nemlich diejenige, die man eine Malerey der Empfindungen selbst nennen kann, die vorzüglichste, weil sie eines Theils näher an die Hauptabsicht der Tonsprache gränzt, andern Theils aber auch von ihr mit besserm Erfolg bewerkstelligt werden kann. Die Einbildungskraft ist unter den untern Kräften der Seele eine der stärksten und wirksamsten. Sie schafft Bilder aus Empfindungen, die der Seele doppelt angenehm sind, weil sie auf diese Weise theils durch Neuheit, theils durch zwey Empfindungen auf einmal ergözt wird. Daher wird auch ein Kunstwerk, welches im Stande ist, sie vorzüglich in Bewegung zu seßen, immer am sichersten sein Ziel erreichen, immer die stärkste und angenehmste Wirkung thun. Da es indessen der Figuren für die Einbildungskraft sehr viele giebt, die in der Tonsprache angewendet werden können, eine Erklärung aller mich aber zu weit führen würde, so führe ich nur einige der schönsten mit Beyspielen an. Es ist mir, wie schon mehrmal erinnert worden, in dieser Einleitung nicht darum zu thun, das ganze musikalische Kunstgebäude nach allen seinen einzelnen Theilen ausführlich zu entwickeln, sondern nur soviel davon zu sagen, als zur Bestimmung des richtigen Begriffs, den man sich vom Umfang desselben zu machen hat, nothwendig ist.

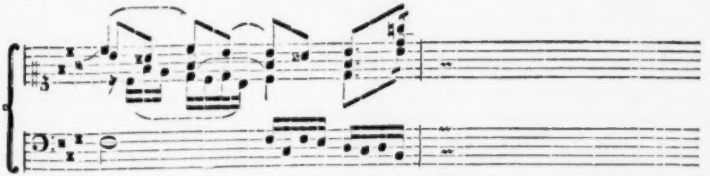
§. 112.

Eine auffallende Art von Aeußerung einer Empfindung ist die, wenn sie, nachdem sie nach und nach zu einem hohen Grad von Stärke angewachsen, auf einmal plözlich stille steht, und abbricht. Diese Figur wird **Ellipsis** genannt. Die Kunst, die diese Art von Aeußerung ausdrücken will, muß sie daher so in ein Bild zu bringen suchen, daß dadurch der Gang der Leidenschaft für die Einbildungskraft gleichsam sichtbar werden kann. Sie kann es auf zweyerley Art bewerkstelligen, nemlich 1) wenn ein nach und nach zu einer großen Lebhaftigkeit angewachsener Saß unvermuthet abbricht, sodann aber mit einem ganz veränderten Gedanken aufs neue wieder anfängt, und weiter fortgeht. Von dieser Art ist folgende **Ellipsis** in einer Bachischen Sonate:

31) Da sich die Beschaffenheiten der Töne allerdings nach ihrem Behikel, der Luft richten, und dadurch modificirt werden, so ist es auch unstreitig, daß die in einem Garten nach einem erquickenden Regen gehörten Töne, etwas von den Eigenschaften der Gartenluft annehmen. Die Schilderung eines solchen Gartenvergnügens ist daher keinen großen Schwierigkeiten unterworfen, und erfordert weiter nichts, als daß die innere Modulation, und das rhythmische Verhältniß der Theile eines Tonstücks, den durch die Gartenluft sanftgewordenen Tönen angemessen sind.



2) Wenn ein ebenfalls nach und nach ſehr lebhaft gewordener Satz bis zu einer Art von Cadenz fortgeführt wird, anſtatt aber diejenige Cadenz zu machen, die ſich aus der vorhergehenden Modulation hätte erwarten laſſen, in eine ſogenannte **ausfliehende** Cadenz fällt, und dadurch den Faden der Modulation abreißt, z. B.



Je heftiger aber die Empfindung iſt, deren Lauf ſchleunig unterbrochen werden ſoll, deſto fremder und entfernter muß auch die Cadenz ſeyn, in welche die gewöhnliche verändert wird.

§. 113.

Die **Wiederholung** iſt ebenfalls eine ſolche Figur. Sie erſtreckt ſich nicht nur auf einzelne Töne und ganze muſikaliſche Sätze, ſondern auch im Geſange auf Worte, die durch die Wiederholung einen verſtärkten Nachdruck erhalten. Dieſe Figur iſt in der Muſik eine der gewöhnlichſten, und bekommt nur dann ihren meiſten Werth, wenn ſie mit der **Paronomaſie** (Verſtärkung) verbunden wird, * die einen Satz nicht blos ſo, wie er ſchon da geweſen, ſondern mit neuen kräftigen Zuſätzen wiederholt. Dieſe Zuſätze können theils einzelne Töne betreffen, theils aber auch durch einen ſtärkern oder verminderten Vortrag bewerkſtelligt werden.

§. 114.

Die **Suſpenſion** (das Aufhalten) beſteht darin, daß man einen Satz durch viele Umwege ſo fortführt, daß der Zuhörer die Abſicht deſſelben erſt am Ende merkt. Dieſe Figur muß nicht mit der Dubitation verwechſelt werden, mit welcher ſie einige Aehnlichkeit zu haben ſcheint. Denn ſie iſt eigentlich Ausdruck einer Verzögerung, nicht aber einer Ungewißheit.

§. 115.

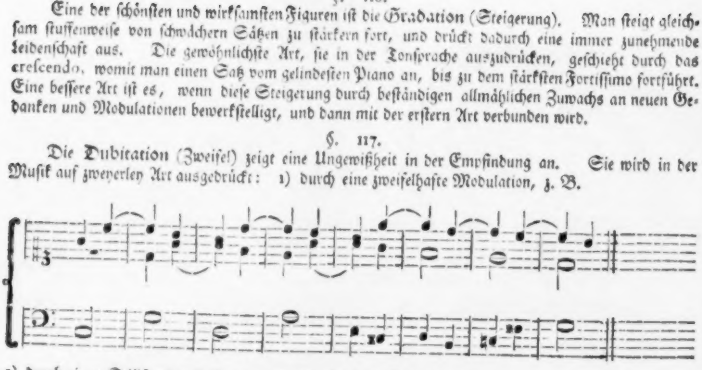
Die **Epiſtrophe** (Wiederkehr) beſteht darin, daß man den Schluß des erſten Satzes einer Melodie am Ende anderer Sätze wiederkehren läßt. Sie iſt eine Art der Wiederholung, nur mit dem Unterſchied, daß die eigentliche Wiederholung ganze Sätze, dieſe aber nur den Schluß eines Satzes angeht.

§. 116.

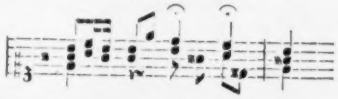
Eine der schönſten und wirkſamſten Figuren iſt die **Gradation** (Steigerung). Man ſteigt gleichſam ſtuffenweiſe von ſchwächern Sätzen zu ſtärkern fort, und drückt dadurch eine immer zunehmende Leidenſchaft aus. Die gewöhnlichſte Art, ſie in der Tonſprache auszudrücken, geſchieht durch das crescendo, womit man einen Satz vom gelindeſten Piano an, bis zu dem ſtärkſten Fortiſſimo fortführt. Eine beſſere Art iſt es, wenn dieſe Steigerung durch beſtändigen allmählichen Zuwachs an neuen Gedanken und Modulationen bewerkſtelligt, und dann mit der erſtern Art verbunden wird.

§. 117.

Die **Dubitation** (Zweifel) zeigt eine Ungewißheit in der Empfindung an. Sie wird in der Muſik auf zweyerley Art ausgedrückt: 1) durch eine zweifelhafte Modulation, z. B.



2) durch einen Stillſtand auf einer gewiſſen Stelle eines Satzes, z. B.



Auch der Ausdruck der Unentſchloſſenheit muß hierher gerechnet werden, wovon uns **C. Ph. Em. Bach** im muſikaliſchen **Allerley** S. 43. unter der Ueberſchrift: *l'irrésolu*, ein ſchönes Beyſpiel gegeben hat. Hier iſt der Ausdruck dieſer Figur durch Verlängerung des Rhythmus bewerkſtelligt.

Faſt alle übrige Figuren ſind gewiſſe Arten der Wiederholung, wodurch einzelne Theile eines Satzes bald verändert bald unverändert, bald vergrößert bald verkleinert, bald aus dem Anfange und der Mitte, bald aber auch aus dem Ende deſſelben wiederholt werden, ſo wie man ungefähr glaubt, daß Empfindungen auf verſchiedene Weiſe ſich verändern und wiederkehren.

§. 118.

Es iſt mir noch übrig, von den Figuren für die Aufmerkſamkeit einige Worte zu ſagen. Man ſieht leicht, daß die meiſten vorhergehenden Figuren für die Einbildungskraft, auch zugleich die Aufmerkſamkeit erregen können. Es iſt daher auch hier, ſo wie überall in der Natur, in den Wiſſenſchaften und Künſten der Fall, daß alles in einander gegründet und verbunden, folglich nie ganz genau nach ſeinen Gränzen abgeſondert und unterſchieden werden kann. So iſt z. B. nichts geſchickter, Aufmerkſamkeit zu erregen, als die Gradation, und faſt die meiſten Arten der Wiederholung. Demungeachtet werden ſie Figuren für die Einbildungskraft genannt, weil ſie auf dieſe Kraft vermittelſt der erregten Aufmerkſamkeit am ſtärkſten wirken. Es giebt aber doch auch einige Kunſtmittel, die im Stande ſind, vorzüglich und ausſchließend die Aufmerkſamkeit zu erregen. Dergleichen ſind alle neue, unerwartete

Wendungen und plötzliche Uebergänge in der Modulation. Auch selbst die plötzliche Verstärkung eines vorher schwach vorgetragenen Satzes kann dazu dienen. So vielfach nun überhaupt die Mittel sind, von der Wichtigkeit und dem Reize des ganzen Gegenstandes an, bis zu den einzelnen Modificationen des Ausdrucks, wodurch die Aufmerksamkeit des Zuhörers theils aufs Ganze, theils nur auf einzelne Theile desselben gerichtet werden kann, so vielfach sind auch eigentlich die Figuren für die Aufmerksamkeit.

§. 119.

So große Schönheit und Wirkung nun ein Tonstück durch den zweckmäßigen Gebrauch aller dieser Figuren, besonders durch die Figuren für die Einbildungskraft erhalten kann; so sehr ist doch in der Anwendung derselben die größte Behutsamkeit zu gebrauchen, daß sie nicht zu weit getrieben werden. Sie sind sämmtlich Nachahmungen der Natur, Nachahmungen der verschiedenen Arten, wie sich Empfindungen äußern. Gehen sie aber über die Gränzen der bloßen Nachahmung hinaus, wollen sie einen Gegenstand nicht blos ähnlich, sondern ganz gleich schildern, so werden sie Afterfiguren, die Geschmack und Wahrheit beleidigen, folglich auch der guten abgezielten Wirkung der Tonstücke nicht beförderlich, sondern vielmehr hinderlich sind. In der eigentlichen Rede nennt man solche Uebertreibungen der Aehnlichkeit **Onomatopoien**. Solche Onomatopoien findet man bey Geschmack- und Urtheillosen Componisten sehr häufig. Es darf ihnen in einem Texte nur ein Wort von der Art, wie etwa krachen, schmettern, brüllen, rollen, schreyen, säuseln, lachen, brausen, stürmen, heulen, murren, murmeln, rieseln u. s. f. vorkommen, so sind sie stets in Gefahr, in diesen Fehler der Uebertreibung zu verfallen. Allein, nicht zu gedenken, daß diese Worte fast sammt und sonders überhaupt schon nicht die würdigsten Gegenstände des Kunstausdrucks sind; so ist, wenn sie doch einmal durch irgend eine Veranlassung ausgedrückt werden sollen, doppelte Vorsicht dabey anzuwenden, daß der Ausdruck dem Naturlaute nur der Natur der Kunst gemäß ähnlich, nicht aber der Naturlaut selbst, oder eine Onomatopoie werde. Selbst mit würdigern Gegenständen des Kunstausdrucks, mit dem Ausdruck wirklicher Empfindungen, ist in sofern vorsichtig zu verfahren, daß nicht die natürliche Aeußerung derselben nachgeahmt werde. Wenn eine Mutter über den Verlust ihres Kindes jammert, wimmert, schreyt, heult und schluchzet, so ist nur die innere lebhafte Empfindung ihres Verlustes, nicht aber der natürliche Ausbruch derselben in wimmern, heulen und schluchzen ein Gegenstand des Kunstausdrucks. Dies würde nicht Nachahmung der Natur, sondern Natur selbst seyn. Wie häufig übrigens solche Fehler selbst von allgemein beliebten und bewunderten Componisten begangen werden, ist kaum zu glauben. Sie sind aber immer Beweise eines Mangels an wahrem guten Geschmack, und richtigen Begriffen von dem Zweck und der Natur der Kunst.

V. Vortrag, oder Declamation der Tonstücke.

§. 120.

Vortrag ist das, wodurch ein Tonstück nach seinem wahren Charakter und Inhalt hörbar wird. Es sind aber der Mittel so viele, deren sich ein Sänger oder Spieler bey der Ausführung der Tonstücke bedienen muß, wenn sie genau die Wirkung hervorbringen sollen, die des Componisten Zweck war, daß mich eine umständliche Entwickelung derselben viel weiter führen würde, als der Raum hier verstattet. Da wir nun über diesen Theil der musikalischen Rhetorik schon einige sehr schätzbare Abhandlungen besitzen, z. B. in **Sulzers** allgemeiner Theorie unter dem Artikel Vortrag, in **C. Ph. Em. Bachs** Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, in **Quanzens** Anweisung zur Flöte, in **Tosi's** Anleitung zur Singkunst, nach der Uebersetzung von **Agricola** u. s. f. und diese Einleitung ohnehin schon sehr angewachsen ist, so verweise ich den Leser ohne Bedenken auf die erwähnten Abhandlungen,

und nütze was mir noch von Raum übrig iſt, zu einigen Betrachtungen über den lezten Theil der muſikaliſchen Rhetorik, nemlich

VI. Ueber die muſikaliſche Kritik.

§. 121.

Wir haben nun in den vorhergehenden Theilen der muſikaliſchen Grammatik und Rhetorik den geſammten Kunſtreichthum kennen gelernt. Wir haben geſehen, daß er auf die mannichfaltigſte Weiſe gebraucht und zu gewiſſen Abſichten angewendet werden kann und muß. Aber wir müſſen auch nothwendig zugleich bemerkt haben, daß überall gewiſſe Vorſchriften, gewiſſe Kunſtgeſetze befolgt werden müſſen, ohne welche nie eine zweckmäßige Anwendung dieſes Kunſtreichthums, nie eine ſichere Erreichung unſerer Abſichten erwartet werden kann. Dieſe Kenntniß der Kunſtgeſetze, dieſe zweckmäßige Anwendung lehrt uns vorzüglich die muſikaliſche Kritik. Sie iſt nichts anders, als die Anwendung des Geſchmacks, und der Grundſätze der geſunden Vernunft auf die Kunſt. Sie unterſcheidet das Schöne von dem Fehlerhaften, ſucht aus einzelnen Fällen allgemeine Grundſätze auf, und ſammelt daraus alle diejenigen Vorſchriften, durch deren Befolgung wir in den Stand geſezt werden, unſern Kunſtwerken jede Art von Schönheit zu geben, die wir zur Erreichung unſerer jedesmaligen Abſichten für nöthig achten.

§. 122.

Die muſikaliſche Kritik verſchafft ſowol dem Künſtler als dem Liebhaber die beträchtlichſten Vortheile. Für den Künſtler iſt ſie eine treue Rathgeberin; ſie leitet ihn in das, ſeinen Kräften angemeſſene Gebiet; ſie wählt ihm aus den geſammten Kunſtmitteln die beſten und zweckmäßigſten aus, deren er ſich zu ſeinen jedesmaligen Abſichten bedienen muß; ſie bewahrt ihn vor der Uebertretung der auf Natur unſerer Empfindung und unſerer Kunſt gegründeten Vorſchriften, und iſt überhaupt nach Pope's Ausdruck das Kammermädgen ſeiner Muſe, durch deſſen Hülfe ſie ſchöner und liebenswürdiger wird [32]). Dem Liebhaber lehrt ſie, auf welchem Wege er die Schönheiten der Kunſt ſuchen, genießen und vernünftig bewundern ſoll [33]). Sie verdoppelt ſein Vergnügen, welches er von der Kunſt erwartet; ſie ſezt ihn in den Stand, auch noch im Alter ihre Reize und Schönheiten zu genießen, da ſie für alle, die ſich blos ihrer Empfindung und ihrem Gefühl überlaſſen, ohne die Vernunft zu Rathe zu ziehen, bloßer Zeitvertreib iſt, blos in der Jugend, blos ſo lange die Wärme der Einbildungskraft dauert, Vergnügen geben kann. Der Geſchmack für die Muſik, ſagt Home [34]), iſt eine Pflanze, die von Natur auf manchem Boden, aber ohne Wartung faſt auf keinem bis zur Vollkommenheit wächſt. Sie kann durch Kunſt weit ſchöner gezogen werden, und wird durch die gehörige Sorgfalt ſehr verbeſſert. Dieſe ſorgſame Wärterin der Kunſt iſt vorzüglich die Kritik, oder die Kenntniß der auf Natur menſchlicher Empfindungen und der Kunſt gegründeten Vorſchriften.

§. 123.

So unwiderſprechlich nun die Vortheile ſind, die ſowol für den Künſtler, als für den Liebhaber aus der Kenntniß der Kritik erwachſen, ſo hat es doch von jeher eine gewiſſe Klaſſe von Künſtlern und Liebhabern gegeben, die die Nothwendigkeit und den Nutzen derſelben bezweifelt haben. Wenn ſchon

32) Then Criticiſm the Muſes handmaid prov'd,
To dreſs her charms, and make her more belov'd. *Eſſay of Criticiſm.*

33) The generous Critik — — —
— — taught the world, with reaſon to admire. *ibid.*

34) Grundſätze der Kritik, Einl. S. 7.

blos der Begriff von dem Worte Kunſt [35] Regeln und Vorſchriften unſers Verfahrens vorausſetzt, wenn wir ſogar ſchon bey Erlernung der allererſten praktiſchen Fertigkeiten gezwungen ſind, nach ſolchen Regeln und Vorſchriften zu handeln: ſo iſt es um ſo viel auffallender, daß man ſie in den höhern Theilen der Kunſt, bey den weitern Fortſchritten ſowol in der Erkenntniß als in der Ausübung für weniger nothwendig halten will, da ſie doch gerade hier um ſo nothwendiger werden, je vielfacher die Mittel geworden ſind, die uns zu gewiſſen Abſichten dienen können, und je leichter wir unter einer ſo großen Menge die wahren, beſten und zweckmäßigſten verfehlen können. Die Zweifel an der Nothwendigkeit der Kritik überhaupt, und der Befolgung aller urſprünglich aus Empfindung und unmittelbarer Erfahrung abgezogener Kunſtregeln insbeſondere, ſind alſo entweder Beweiſe von der gänzlichen Unwiſſenheit ihrer Urheber in den natürlichen Grundſätzen menſchlicher Kenntniſſe und Künſte, oder von einer ſo außerordentlichen Trägheit und Bequemlichkeit des Geiſtes derſelben, daß ſie bey allem, was ſie thun, geneigt ſind, ſich lieber die beſchwerliche Arbeit einiges Nachdenkens zu erſparen, und zu irren, als mit einigem Aufwand ihrer Geiſteskräfte ſich richtige Begriffe und Einſichten in die Natur der Kunſt zu erwerben.

§. 124.

Um indeſſen dem Leſer zu zeigen, auf was für ſchwachen Gründen die Geringſchätzung der Regel und Kritik beruht, bemerke ich, daß man gewöhnlich dreyerley Urſachen anführe, nemlich 1) daß man die Regel vom Genie habe abſtrahiren müſſen, folglich das Genie die erſte und beſte Regel ſey, und keiner andern bedürfe. 2) Daß das Genie durch die Regel unterdrückt, und in ſeinen lebhaften Aeußerungen aufgehalten werde. 3) Daß auch regelloſe Stücke in allen Zeitaltern allgemeinen Beyfall gefunden haben. Es iſt der Mühe werth, über jede dieſer Urſachen einige Worte insbeſondere zu ſagen.

§. 125.

1) Allerdings hat man die Regeln vom Genie abſtrahiren müſſen, und niemand wird behaupten, daß ſie vor dem Genie hergegangen ſind. Das Genie iſt blos Werk der Natur, eine Fähigkeit etwas zu ſchaffen: die Regel hingegen ein Werk der Erfahrung und Vernunft. Der Erfahrung und Vernunft muß folglich etwas vorhergegangen ſeyn, was unmittelbares Werk der Natur war. Dies waren die erſten Aeußerungen des Genies. Allein, wie waren dieſe erſten Aeußerungen des Genies beſchaffen? Waren es nicht die unförmlichſten Mißgeburten, und mußten nicht erſt Hunderte ſolcher unförmlicher Mißgeburten hervorgebracht werden, ehe man anfieng, zu bemerken, daß ſie das noch nicht waren, was ſie ſeyn ſollten, daß die Abſichten, um welcher willen man ſie hervorbrachte, durch ſie noch nicht erreicht werden konnten? Das Genie ſey alſo immer den Vorſchriften der Erfahrung vorhergegangen, ſo iſt es doch die Erfahrung allein, die das Zweckwidrige von dem Zweckmäßigen, das Häßliche von dem wahren Schönen zuerſt unterſcheiden, und eine ſichere Leitung des Genies lehrte: ſo iſt es doch die Erfahrung allein, die die Laufbahn des Genies erleichtert, die es vor Fehlern bewahrt, und ihm unter ſo vielen Wegen, zu einer Abſicht zu gelangen, unter ſo vielen Mitteln, einen Zweck zu erreichen, den einzigen wahren Weg, und die zweckmäßigſten, angemeſſenſten Mittel zeigt.

Wenn alſo gleich manches vorzügliche Genie im Stande war, und noch iſt, auch ohne Erkenntniß der Vorſchriften, die die Erfahrung von einzelnen Verſuchen unſerer Vorgänger abgezogen hat, ſolche Kunſtwerke zu ſchaffen, die mit den Regeln der Kritik übereinſtimmen, ſo iſt dies weit weniger ein Be-

35) La Muſica è un' arte: ed ogni arte deve fondarſi in uno o due ſperimenti, da quali ſi deducano con buona logica le regole generali — — Di più la Muſica deve avere, come ogni altr' arte, i ſuoi principj inalterabili e ſenza eccezione; e da tali principi ſi devono dedurre le regole generali: tali però che non tolgano la libertà propria delle arti di genio. *Eximeno*, dell' orig. e delle regole della Muſica, pag. 163.

weis, daß die Regeln überhaupt unnöthig sind, als vielmehr davon, daß ein solches Genie entweder schon Muster vor sich gehabt habe, die demselben zu Führern dienen konnten, oder daß es durch einen besonders glücklichen Zufall den wahren Eingebungen der Natur gefolgt sey, folglich dadurch eben dahin geleitet werden, wohin die Vorschriften, die sich nicht minder auf die Natur gründen, leiten sollen. Wird aber ein solches vorzügliches Genie immer so glücklich seyn, ohne Kenntniß der Regeln, ohne Benutzung der Erfahrungen seiner Vorgänger, die wahre Natur zu treffen, oder unter so vielen unvollkommenen Versuchen, die ihm als Führer und Muster dienen könnten, die besten und zweckmäßigsten zu finden? Wird es nicht immer in Gefahr seyn, auf diesem Wege das Wahre eben so leicht zu verfehlen, als zu treffen? Und endlich, wo ist das wahre, vollkommene Meisterstück der Kunst, von dessen Urheber man sagen kann, er habe die Vorschriften der Vernunft und Erfahrung nicht gekannt, er sey ohne vieljähriges Studium anderer Werke der Kunst, ohne daraus gezogene Bemerkungen für seine Absicht, blos und einzig allein den Eingebungen seines Genies gefolgt?

§. 126.

2) Wenn die Vorschriften der Erfahrung sich eines Theils blos auf die Natur gründen, andern Theils aber der Laufbahn des Genies eine sichere Richtung geben, vor Fehlern bewahren, mit einem Worte, auf die beste und schicklichste Nachahmung der Natur hinweisen; so läßt sich leicht sehen, daß sie auch das Genie nicht unterdrücken können. Aber gewöhnlich sind sowol Anfänger, als überhaupt kenntnißlose Künstler geneigt, alles, was sie hervorbringen, für Aeußerungen eines vorzüglichen Genies zu halten, und glauben dann, es sey Tyrannei und Unterdrückung, wenn Beurtheilung und vernunftmäßige Kritik ihre Einfälle nicht für das erkennen will, wofür sie es selbst zu halten belieben. Sie wissen nicht, daß das Genie nichts als eine bloße Fähigkeit ist, etwas zu schaffen; daß es ohne Kultur und vernünftige Leitung, gleich einem Strome aus seiner Quelle eben sowol unreines als reines Wasser, eben sowol zuviel als zu wenig ergießen kann, daß folglich etwas vorhanden seyn müsse, nicht nur das Unreine von dem Reinen zu scheiden, sondern auch überhaupt dieser Quelle einen solchen Lauf, eine solche Richtung zu geben, in welcher sie nicht Verwüstungen anrichte, sondern vielmehr wohlthätig werde. Wer soll nun Reines vom Unreinen scheiden, wer dem wilden Strom einen Damm setzen, um seine schädlichen Ausbrüche zu verhindern, wenn es nicht die Erfahrung, die gesunde auf vernünftige Erfahrungen gegründete Kritik thut? Und wenn die Kritik dieses thut, wenn sie, um bey meinem einmal gewählten Gleichnisse zu bleiben, dem reissenden Strom vernünftige Gränzen setzt, innerhalb welchen er sich ergießen soll, wird das ihn umgebende Land dadurch weniger befruchtet, wird die befeuchtende Wirkung des Stroms dadurch unterdrückt? Gewiß eben so wenig, als durch die Befolgung vernünftiger Vorschriften das Genie des Künstlers unterdrückt wird. Sie verhindern die zweckwidrigen und fehlerhaften Ausbrüche seines Genies eben so, wie der Damm die verwüstende Ueberschwemmung und Verschlammung des wilden Stroms. Sie sind also blos nützlich, blos wohlthätig, eben so nothwendig zur besten Anwendung der Kunst, zur sichersten Erreichung unserer Absichten, als gute Gesetze in einem Staate zur Erreichung eines glücklichen gesellschaftlichen Lebens. Das Genie gleicht dem rohen Naturmenschen, der sich selbst überlassen ist; seine Kräfte müssen zur Beförderung der allgemeinen Glückseligkeit gehörig eingeschränkt, und dadurch erst geschickt werden, das zu seyn, was sie im gesellschaftlichen Leben seyn sollen. Welcher vernünftige, welcher gesittete Mensch wird sich über eine so wohlthätige Einschränkung beschweren, wird sie für Tyrannei und Unterdrückung halten?

§. 127.

3) Etwas wichtiger scheint die dritte Ursache zu seyn, warum man Regeln und Kritik nicht für nothwendig hält, nemlich: weil das Publikum bisweilen gewisse Kunstwerke mit allgemeinem Beyfalle aufnimmt, die bey genauer Untersuchung die Forderungen der Kritik nicht erfüllen. Aber auch diese

Urſache hat nur einigen Schein, und die Erfahrung lehrt auch hier, daß die wahre Beſchaffenheit der Sache die Regeln keinesweges weniger nothwendig macht. Denn ob man gleich annehmen kann, und annehmen muß, daß das Publikum am Ende der höchſte Richter iſt, durch deſſen Ausſprüche der wahre Werth eines Kunſtwerks beſtimmt wird, ſo muß man doch auch bedenken, daß eines Theils der Beyfall des Publikums ſehr häufig durch allerley Mittel blos erſchlichen wird, folglich in den wenigſten Fällen als ein ganz unbefangenes Urtheil angeſehen werden kann; andern Theils aber auch, daß ſolche anfänglich mit ſo lautem Beyfalle aufgenommene Werke ſich ſelten lange in dem Genuſſe deſſelben erhalten werden, wenn ſie nicht etwas in ſich enthalten, was auch nachher, wenn die Veranlaſſungen zu dem erſten günſtigen Urtheil nicht mehr vorhanden ſind, Anſprüche auf wahre Schönheit, auf wahren Beyfallswürdigen Werth machen kann. Ueberdies iſt die Stimme desjenigen Haufens, der ſich gewöhnlich von einem gewiſſen falſchen Schimmer der Schönheit blenden und hinreiſſen läßt, der faſt nichts bewundert, als was ihm neu ſcheint, demungeachtet aber ſeine Meynung ſtets am lauteſten zu erkennen giebt, auf keine Weiſe für die Stimme des wahren Publikums zu halten, und diejenigen Werke, die von dieſem Richter ein günſtiges Urtheil empfangen, haben ſelten ein anderes Verdienſt, als daß ſie einem gewiſſen Modegeſchmack ſchmeicheln, und genießen daher auch ihres Beyfalls ſelten länger, als die Mode, welcher ſie ſchmeichelten, ſelbſt dauert. So wie nun der Geſchmack dieſes Theils des Publikums überhaupt ſehr ſchwankend und unbeſtändig, nie im Stande iſt, ſich an wahren innern Schönheiten der Natur und Kunſt zu ergötzen, ſondern ſtets nur ein neu beſtittert Poſſenſpiel verlangt, ſo ſind auch deſſen Entſcheidungen über Kunſtwerke ſo ſchwankend und unzuverläſſig, daß ſich der wahre Künſtler nie nach ihnen zu richten hat. Hier kann alſo, wenn gleich ein ſolches Publikum den lauteſten Beyfall giebt, die wahre Kritik ihn doch mit Grunde verſagen, und vielleicht frühe oder ſpät ſelbſt durch die Uebereinſtimmung des Publikums, ſobald es nemlich von ſeinen Vorurtheilen zurückgekommen iſt, oder das vorher ſo gütig aufgenommene Werk ſeine Neuheit verloren hat, ihr anfänglich ſo ſtrenge ſcheinendes, den allgemeinen Empfindungen ſo widerſprechendes Urtheil, vollkommen gebilligt und beſtätigt ſehen. Wahn und Meynung werden von der Zeit vertilgt, aber den Ausſprüchen der Natur drückt ſie ihr Siegel auf [36]).

§. 128.

Eine andere Klaſſe von Kunſtwerken giebt es noch, denen man gewiſſe hervorſtechende Schönheiten nicht abſprechen kann, die aber dennoch die Forderungen der Kritik nicht in allen Fällen befriedigen. Bey dieſer Art von Stücken iſt zweyerley zu bemerken: 1) daß ſie gerade da, wo ſie ſchön ſind, genau mit den Regeln der Kritik übereinſtimmen; und 2) noch weit ſchöner ſeyn würden, wenn dieſe Regeln durch das ganze Werk hindurch befolgt wären. Solche Werke gefallen daher nicht deswegen, weil ſie neben den Schönheiten auch Fehler enthalten, ſondern weil die Schönheiten derſelben, die mit den richtigen Grundſätzen der Kunſt vollkommen übereinſtimmen, ſo hervorſtechend ſind, daß ſie das Mißvergnügen, welches die neben ihnen befindlichen Fehler erregen würden, zu unterdrücken und zu überwiegen vermögen. Wie viel gröſſer würde aber die Wirkung ſolcher Stücke ſeyn, wenn die Kraft ihrer Schönheiten nicht durch die damit contraſtirende Fehler geſchwächt würde? —

§. 129.

Es bleibt alſo wohl ausgemacht, daß ſich, ohne Befolgung vernünftiger Vorſchriften der Kritik, kein vollkommenes Kunſtwerk denken läßt. Blos durch ſie wird das Genie in den Stand geſezt, ſich in ſeinem vollen Glanze zu zeigen. Sie lehren die Gründe des Richtigen und Schönen, die auf die Natur der Sache, und das davon abhängende Verhältniß zwiſchen Abſicht und Mittel, gebauet ſind.

36) Opinionum commenta delet dies; naturæ iudicium confirmat. *Cicero.*

Sie lehren, daß die erste Absicht der Kunst ist, sympathetische Empfindungen und Gefühle zu erregen, daß folglich alles vermieden werden müsse, was diesen Zweck derselben hindern oder erschweren kann. Sie lehren, daß die Tonsprache nicht Ausdruck eines solchen Bedürfnisses ist, wobei man sich begnügen kann, wenn man nur so obenhin verstanden worden, sondern daß ihre Ausdrücke schön seyn müssen, um neben den sympathetischen Regungen auch Wohlgefallen zu erwecken. Sie lehren endlich, daß man zur Bewirkung der Rührung und des Wohlgefallens alles vermeiden müsse, was Mißfallen und Anstoß verursachen, was die Erreichung unserer Absichten auf irgend eine Weise verhindern oder stören kann. Aus allen diesen Kenntnissen zusammengenommen, entsteht endlich das Gefühl für wahre zweckmäßige Schönheit, oder der richtige Geschmack. Soweit über die verschiedenen Arten des Schönen, als des Geschmacks, will ich noch einige kurze Anmerkungen verfügen.

§. 130.

Es haben sich sehr viele Aesthetiker Mühe gegeben, von der **Schönheit** einen allgemeinen Begriff festzusetzen. Allein, da es so viele Arten von Schönheit giebt, als Gegenstände, an welchen sie gefunden werden kann, so ist man bisher gezwungen gewesen, sich blos mit einem von vielen einzelnen Fällen abgeleiteten Begriff zu behelfen. Man hat gewöhnlich gesagt: **schön** sey, was Wohlgefallen erregen könne. Da man aber alle Tage Werke der Kunst findet, die schön sind, ohne Wohlgefallen zu erregen, so wie andere Wohlgefallen erregen, ohne schön zu seyn; so sieht man leicht, daß dieser Begriff zu schwankend ist, und nicht hinlänglich befriedigen kann. Befriedigender scheint mir folgender zu seyn: daß ein Kunstwerk schön sey, worin vernünftige Absicht und Mittel in gehörigem Verhältniß stehen. Ob er gleich ebenfalls in seferne noch immer schwankend bleibt, als eine Absicht mehr oder weniger schön und vernünftig seyn kann, so giebt er dennoch den besten Grundsatz ab, aus welchem sich alle Arten des Schönen ableiten, erklären, und in gehörige Klassen eintheilen lassen.

§. 131.

In allen schönen Wissenschaften und Künsten giebt es vorzüglich zweyerley Arten von Schönheit, nemlich eine für den Geist, und die andere für das Herz, oder die Empfindung. Die Schönheit für den Geist gründet sich hauptsächlich auf Richtigkeit in der Zusammensetzung der Kunstausdrücke, auf Klarheit, Deutlichkeit, Ordnung und Einheit der mannichfaltigen Theile. Da diese Art von Schönheit, zu allen Zeiten, und von allen Menschen, die bis zu dem dazu gehörigen Grad von Kultur hinaufgestiegen sind, unveränderlich ist, und allgemein für Schönheit erkannt wird, so nennt man sie das **absolute Schöne**, oder diejenige Schönheit, die unter allen Umständen dem menschlichen Geiste Vergnügen macht, und auf keine Weise einem Kunstwerke mangeln darf. Die zweyte Art von Schönheit, nemlich die Schönheit für das Herz, gründet sich auf die mannichfaltigen Stimmungen in den Empfindungen einzelner Menschen und Nationen, ist folglich eben deswegen sehr vielseitig und veränderlich. Man nennt sie das **relative Schöne**, oder diejenige Schönheit, die nur nach dem Maaß Wohlgefallen und Vergnügen, oder sympathetische Empfindung erregt, als sie den Empfindungen entspricht, die sich auf sehr verschiedene Weise bey Nationen und einzelnen Menschen äußern. Die Vereinigung dieser beyden Arten von Schönheit ist das höchste, was ein Kunstwerk hervorzubringen vermag, und eben daher auch im Stande, das allgemeinste Wohlgefallen für Geist und Herz zugleich zu erregen.

§. 132.

Das **absolute Schöne** beruht auf allgemeinen Grundsätzen der Vernunft und Empfindung, worin alle Menschen mit einander übereinstimmen, und ist die Grundlage des **relativen**, das heißt, ohne Richtigkeit in der Zusammensetzung der Ausdrücke, in der Ordnung und Einheit der einzelnen Theile, ist überhaupt keine Schönheit möglich. Die Ausdrücke der Tonsprache sind nicht willkührlich, wie in der Ideensprache, sondern gründen sich unmittelbar auf das Gesetz der Natur, auf das überein-

stimmige Gefühl der ganzen Menschheit, und sind daher eine wahre Universalsprache. Sie sind keinem Sprachgebrauche unterworfen, der uns nöthigen könnte, sie ihrer innern Natur und Abstammung entgegen zusammen zu setzen. Die Gesetze der Modulation, und des Verhältnisses der Töne gründen sich auf allgemein übereinstimmende Empfindungen der Menschen auch nicht allein, sondern noch überdies auf die innere Natur und den Zusammenhang der Töne selbst *). Wer also eine diesem Naturgesetze widersprechende Verbindung der Kunstausdrücke wagt, empört dadurch die allgemeine Empfindung der Menschheit, und stört den natürlichen, mit unsern Empfindungen aufs genaueste übereinstimmenden Zusammenhang der Töne; erregt folglich ein unangenehmes Mißverhältniß zwischen Absicht und Mittel, und wird unter solchen Umständen nie Wohlgefallen und sympathetische Regungen bey seinen Zuhörern bewirken können. Da aber diese Ausdrücke demungeachtet noch sehr vielartig sind, auf die mannichfaltigste Weise sehr richtig, und ihrer innern Natur sowol als den Empfindungen der Menschen gemäß zusammengesetzt werden können, und in allen diesen verschiedenen Verbindungen unläugbar auch verschiedene Bedeutungen haben, die entweder den besondern modificirten Empfindungen ganzer Nationen, oder einzelner Menschen vorzüglich angemessen sind; so entsteht daraus dem absoluten Schönen unbeschadet, eine relative Schönheit, die entweder national oder individuell ist. National ist sie, wenn sie der eigenen Modification des Empfindungsvermögens einer ganzen Nation, oder vielmehr der kultivirtesten Klasse **) derselben angemessen ist; individuell, wenn sie den Empfindungen einzelner Menschen entspricht. Auch diese relative Schönheit ist nicht willkührlich. Wenn also der Künstler sein Werk den Empfindungen ganzer Nationen, oder einzelner Menschen angemessen bilden will, so muß er unter der Menge von Kunstmitteln, die wir besitzen, nur diejenigen auswählen, die seiner Absicht am beförderlichsten seyn können. Dies lehrt ihn die Erfahrung, oder die aus gesammelten Erfahrungen bestehende Kritik.

§. 133.

So verschiedene Arten von absoluter und relativer Schönheit es giebt, so vielartig ist auch der Geschmack der Menschen. Eigentlich ist er die in Gefühl übergegangene Erkenntniß der Grundsätze der Kunst, wodurch man in den Stand gesetzt wird, ohne lange Untersuchung augenblicklich zu empfinden, was an einem Kunstwerke schön oder häßlich ist. Die verschiedenen Grade der Erkenntniß der Kunstgesetze bestimmen daher auch die Grade seiner Güte. In seinem ersten Ursprunge ist er nichts, als die natürliche Neigung oder Fähigkeit, Wohlgefallen an Kunstwerken zu finden. Durch Kultur wird er aber nach und nach erst dazu gebildet, was man in engerer Bedeutung den Geschmack nennt. Aeußert sich das Wohlgefallen an einem Kunstwerke den Grundsätzen der Kunst gemäß, so ist es ein guter Geschmack; findet man aber auch an Mängeln und Fehlern Vergnügen, so ist der Geschmack falsch, schlecht, oder verdorben. Noch andere Grade des Geschmacks, z. B. der richtige, einseitige, feine, niedrige, geschwinde u. s. f. hängen sämmtlich von den Graden der Erkenntniß in den Grundsätzen der Kunst, und von der Fertigkeit in der Anwendung derselben, ab. Man kann sich leicht denken, daß keiner von diesen Graden allein, den vollkommen guten Geschmack ausmacht, sondern daß er blos in der Vereinigung aller erwähnten einzelnen guten Eigenschaften besteht.

*) Differunt tamen nihilominus Grammatica et Musica, quod illius disciplina ex veterum, qui bene loquuti sunt, usu collecta, sola nititur autoritate dicentis: huius vero doctrina ex ipso rationis aeternæ fonte procedens, veritatem suarum affectionum inelucta bilibus argumentis, et mathematica semper ratione demonstrat. *Franc. Salinas* de Musica, in praefat.

**) — sed illam fermè Musicam esse dico pulcherrimam, quæ optimos, fatisque eruditos delectet. *Plato.*

§. 134.

Noch manche nützliche Anmerkung könnte hier über den National- und Temperaments-Geschmack, über seine Veränderlichkeit, und über die besten Mittel, sich den guten zu erwerben, gemacht werden; allein, da diese Einleitung blos durch die Menge der Materien, auch ohne ausführliche Behandlung derselben, schon so sehr angewachsen ist, begnüge ich mich auch hier, so wie in den übrigen Theilen, nur den Umfang der Sache vorgezeichnet zu haben, und mache den Beschluß mit einem Schema von den gesammten Theilen der musikalischen Rhetorik, um dem Leser dadurch die Uebersicht des Ganzen zu erleichtern.

Die musikalische Rhetorik begreift also in sich

I. **Die musikalische Periodologie.**
Wird betrachtet:
a) rhythmisch,
b) logisch; sodann wieder
a) homophonisch, oder
b) polyphonisch.

II. **Die musikalischen Schreibarten.** Werden unterschieden nach ihrer Anwendung:
a) in die Kirchen-
b) Kammer- und
c) Theater-Schreibart. Sodann nach den Affekten:
1) in den Styl der traurigen Affekten.
a) ganz vermischt, oder in abstracto.
b) in concreto, in sofern die traurigen Affekten sich bey hohen, niedrigen, kultivirten und sehr polirten Menschen finden; ferner nach der Wichtigkeit ihres Gegenstandes, und den verschiedenen Graden der Traurigkeit.
2) in den Styl der fröhlichen Affekten, die in Lustigkeit ausbrechen.
3) in den Styl der hohen, stillen Selbstzufriedenheit.
4) in den Styl der mürrischen, heftigen Affekten.

III. Die Musikgattungen. Unterscheiden sich wie die Schreibarten nach ihrer Anwendung:
1) für die Kirche,
2) für die Kammer, und
3) fürs Theater. Sodann nach ihrer Form und innern Einrichtung:
1) in homophonische, und
2) in polyphonische.

Sowol aus der Anwendung als innern Einrichtung entstehen folgende Gattungen von gebräuchlichen Tonstücken:
a) Der Choral.
b) Das Recitativ, (obligat oder frey.)
c) Die Arie.
d) Das Duett.
e) Das Terzett.
f) Das Quartett, Quintett, Sextett u.s.f.
g) Die Chöre. (Fugirt oder unfugirt.)
h) Die Sonate für alle Instrumente.
i) Das Concert für alle Instrumente.

k) Die Sinfonie.
l) Die Ouvertüre.
m) Die Instrumentalfuge.
n) Die französischen charakteristischen Tanzmelodien, nemlich:
1) Die Menuet. 2) Die Bourée. 3) Die Gavotte. 4) Das Rigaudon. 5) Der Marsch. 6) Die Entrée. 7) Die Gique. 8) Die Poloneise. 9) Die Angloise. 10) Das Passepied. 11) Das Rondeau. 12) Die Sarabande. 13) Die Courante. 14) Die Allemande. 15) Die Chaconne. 16) Die Passecaille. 17) Die Musette, u. s. f.
o) Die Phantasie.

Aus diesen einzelnen Gattungen entstehen, je nachdem sie zusammengesezt und mit einander verbunden werden,

1) Die Opern und Operetten.
2) Die Oratorien.
3) Die Cantaten, (geistlich und weltlich.)

IV. **Die Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Umfang der Tonstücke.** Enthält:

1) **Die ästhetische Anordnung.**
a) Exordium.
b) Thema. (Hauptsaz.)
c) Nebensätze.
d) Gegensätze.
e) Zergliederungen.
f) Widerlegungen.
g) Bekräftigungen.
h) Conclusion.
2) **Die rhetorischen Figuren.**
a) Für den Verstand.
b) Für die Einbildungskraft.
c) Für die Aufmerksamkeit.

Unter alle drey Gattungen gehören:

1) Die meisten contrapunktistischen und canonischen Künste.
2) Die Ellipsis.
3) Hyperbaton.
4) Die Wiederholung von mancherley Arten.
5) Die Paronomasie.
6) Antithesis.
7) Suspension.
8) Epistrophe.
9) Gradation.
10) Dubitation, und Unentschlossenheit.

V. **Vortrag, oder Declamation der Tonstücke.** Er ist:

1) Vokal.
2) Instrumental, oder
3) Beydes zugleich, und richtet sich nach der Anwendung und dem Charakter der Tonstücke.

VI. **Die musikalische Kritik.** lehrt:

1) Die Nothwendigkeit und Gründe der Regeln.
2) Das Schöne.
   a) Das absolute Schöne, und
   b) Das relative, welches wieder entweder national oder individuell ist.
3) Den musikalischen Geschmack.
   a) National, oder
   b) Individuell, (Temperamentsgeschmack.)

§. 135.

Nunmehr wird der Leser hoffentlich im Stande seyn, sich, wenn nicht die vollständigste, doch eine richtige Vorstellung vom ganzen Umfang der Tonsprache zu machen. Er hat gesehen, wie sich die Theile derselben nach und nach aus einander entwickeln; und wenn er auf die Art dieser Entwickelung, auf diesen allmähligen Wachsthum aufmerksam gewesen ist, so kann er gewiß nicht zweifeln, daß nothwendig ein großer Theil derselben erst auf einer beträchtlichen Stufe der Ausbildung stehen muß, ehe sich an einen gewissen Grad von Kunstvollkommenheit denken läßt, das heißt: die meisten Aeste des Baums müssen erst zu einer beträchtlichen Größe heran gewachsen seyn, ehe sich reife und wohlschmeckende Früchte von ihm erwarten lassen. So lange seine Aeste nur kleine Sprößlinge, und in geringer Anzahl sind, giebt er weder Schatten noch Früchte, weder Vergnügen noch Nutzen; oder mit andern Worten: so lange eine Sprache nicht eine gewisse Anzahl von Ausdrücken hat, die unter sich gehörig zusammen hängen, sich von einander ableiten, und auf die mannichfaltigste Weise zweckmäßig biegen und abändern lassen, ist sie noch eine sehr unvollkommene Sprache, noch nicht geschickt, zur genauen und richtigen Bezeichnung aller Gedanken zu dienen, deren der menschliche Geist fähig ist. Ihr Zustand ist blos nach dem Maaß vollkommen oder unvollkommen, nach welchem sie an zusammenhangenden und biegsamen Ausdrücken reich oder arm ist. Diesen Begriff von der Nothwendigkeit eines gewissen Umfangs, den auch die Empfindungssprache mit der Ideensprache gemein haben muß, wenn sie zum Ausdruck der mannichfaltigen Gefühle des menschlichen Herzens geschickt seyn soll, habe ich vorzüglich in dieser Einleitung durch den kurzen Umriß des ganzen musikalischen Kunstgebäudes festsetzen wollen. Sein Einfluß auf richtige Beurtheilung der wahren Beschaffenheit der Kunst, in verschiedenen Zeitaltern, und bey verschiedenen Völkern, ist ungemein groß. Er ist der sicherste Maasstab, dessen sich ein Leser bedienen kann, der die mannichfaltigen Schicksale der Kunst durch eine Reihe von mehrern Jahrtausenden kennen lernen, und richtig beurtheilen will. Ich schmeichle mir daher, jeder meiner Leser, der sich desselben bedienen wird, soll mir weder ganz ohne Vergnügen, noch ganz ohne Nutzen durch dieses Werk hindurch folgen.

Allgemeine Geſchichte der Muſik.

Erſtes Kapitel.

Vom Urſprung und den Erfindern der Muſik.

§. 1.

Meine Leſer werden mich gewiß entſchuldigen, daß ich den Anfang dieſes Werks nicht mit den verſchiedenen, oft ſehr wunderlichen Meinungen, ſowol älterer als neuerer Schriftſteller, vom **Urſprung der Muſik**, anfülle. Es giebt wohl nicht leicht ein ſo undankbares Geſchäfft, als die Unterſuchung über den erſten Urſprung aller Dinge iſt, ſie mag nun die Welt, die Geſchöpfe auf derſelben, oder ſonſt irgend etwas damit in Verbindung ſtehendes betreffen.

Alles, was man mit Gewißheit vom Urſprung der Muſik ſagen und behaupten kann, iſt ungefähr nur ſo viel: daß **die Muſik ein eben ſo nothwendiger Theil unſers Weſens iſt, als unſere Sprache.** Sie iſt die Sprache unſers Herzens, und den Keim derſelben bringt jeder Menſch, bey ſeinem Eintritt in dieſe Welt, mit ſich. Das erſte Lallen eines Kindes iſt der erſte Anfang zu der Entwickelung dieſes Keims, ſo wie es auch zugleich der erſte Ausdruck irgend eines Gefühls iſt, es ſey nun das Gefühl eines Bedürfniſſes oder eines Vergnügens.

§. 2.

Wer ſich daher einen wirklichen **Erfinder der Muſik** denkt, denkt ſich etwas, was nie war, und nie ſeyn konnte. Die Natur hat hierin bey der Muſik eben ſo gewirkt, wie bey allen unſern übrigen Kenntniſſen und Künſten. Sie hat überall nur den Saamen ausgeſtreut. Mehr oder weniger konnte ſie nicht thun, ohne in dem einen Fall ihren unabänderlichen Geſetzen zufolge zu viel, oder in dem andern zu wenig zu thun.

Dieſes gilt nicht allein von der Muſik überhaupt, ſondern auch von einzelnen Theilen derſelben. Die Erfindung eines jeden einzelnen Inſtruments ſetzt entweder Vorkenntniſſe, die nothwendig darauf leiten müſſen, voraus, oder man nimmt in dem erſten Anfang eines Dings einen weit höhern Grad der Vollkommenheit an, als man eigentlich ſollte. Alle Künſte und Wiſſenſchaften müſſen ebenſowol als die Menſchen ſelbſt, erſt einige Zeit hindurch in einem gewiſſen Stand der Kindheit ſeyn, ehe ſie ſich allmählig durch die Stuffen des Knaben- und Jünglings-Alter hinauf zur männlichen Reife, zum Stand der für ſie möglichen Vollkommenheit heben können.

§. 3.

Sowol ältere als neuere Zeiten geben uns von dieſem erſten Zuſtand der Künſte und Wiſſenſchaften Beweiſe [r]). **Pauſanias** erzählt, daß bey den alten Griechen rauhe und unförmliche Steine die Stelle der Statuen vertreten, und göttliche Ehre empfangen haben. In **Böotien** bedeutete ein ſolcher

r) Omnium rerum, principia parva ſunt, ſed ſuis progreſſionibus ale augentur. *Cic.* de fin. bon. et mal

Stein den Herkules, zu Theben den Bacchus, und ſelbſt das Bildniß der Venus zu Paphos war anfänglich, wie Herodian verſichert, ein bloßer Stein, in Form unſerer Markſteine. Eben ſo verhielt ſichs mit der Baukunſt. Elende Hütten, oder hohle Bäume waren die erſten Wohnungen der Menſchen. Selbſt Tempel waren in jenen erſten Zeiten ſo klein, daß die Götter kaum aufrecht darin ſtehen konnten [2].

§. 4.

In den neuern Zeiten darf man nur auf die Geſchichte der muſikaliſchen Inſtrumente ſehen, um überall einen ähnlichen erſten Zuſtand zu bemerken. Welch eine Reihe von Veränderungen haben nicht unſere Clavier-Inſtrumente durchlaufen müſſen, ehe ſie zu ihrer jetzigen Vollkommenheit gebracht werden konnten, wenn wir ihren erſten Urſprung in dem Monochord ſuchen ſollen? Gewiß glaubte derjenige ſchon eine herrliche Erfindung gemacht zu haben, der es zuerſt wagte, jener einzigen Saite noch einige wenige beyzufügen, und etwa durch einige neu angebrachte Tangenten die kleine Zahl von Tönen zu vermehren. Der erſte Zuſtand unſerer Blasinſtrumente war ganz von ähnlicher Beſchaffenheit. Ein müßiger Hirtenknabe entdeckte, daß ein hohles Schilfrohr vom Säuſeln des Windes erklinge [3], und eine ausgehöhlte Weide das nemliche thue, wenn man auf eine gewiſſe Weiſe hinein blaſe. Seine Neugierde trieb ihn an, dieſe Entdeckung nach ſeiner Art immer mehr zu vervollkommen, bis endlich andere nach ihm, ſie auf andere Holzarten oder Metalle übertrugen, und durch Vergrößerung, Verminderung und andere Abänderungen der Formen, die erſte Anlage zu den mannichfaltigen Gattungen von Blasinſtrumenten hervorbrachten, die wir jezt beſitzen.

§. 5.

Der erſte Zuſtand der Nationen ſtand mit der Beſchaffenheit der erſten Erfindungen in gehörigem Verhältniß. So lange ein Volk noch klein, und überdem beſcheiden, fromm und züchtig war, ſagt Horaz, konnte es ſich mit einer dünnen einfachen Flöte, die nur wenige Löcher hatte, behelfen. Sie war ſchon hinreichend, einen kleinen Chor im Tone zu erhalten, und einen ſparſam beſezten Schauplaz auszufüllen. Als aber ein ſolches Volk anfieng, ſein Gebiet zu erweitern, und den Umkreis ſeiner Mauern zu vergrößern, wurde auch ihr Theater gröſſer, die Zuſchauer zahlreicher, und ihre Feſte üppiger. Daher mußte nun auch der Flötenſpieler ſeiner alten Kunſt mehr Lebhaftigkeit und Zierrathen geben; die Melodien mußten nachdrücklicher, und ihre Bewegungen fühlbarer gemacht werden [4].

§. 6.

So wenig alſo irgend jemand die Sprache, die Baukunſt, oder eine andere menſchliche Kunſt und Wiſſenſchaft erfunden haben kann, eben ſo wenig kann auch jemand, in dem Verſtande nemlich, in welchem es gemeiniglich genommen zu werden pflegt, die Muſik erfunden haben. Man kann kaum die erſten Ausüber der Künſte, Erfinder nennen, weil der Saamen der Künſte in dem Herzen aller ein-

2) Jupiter angusta vix totus ſtabat in æde.
Ovid. Faſt. Lib. I.

3) Et Zephyri cava per calamorum ſibila primum
Agreſtes docuere cavas inflare cicutas,
Inde minutatim dulcia didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulſata canentum.
Lucret. de rer. nat. Lib. V.

4) Tibia non ut nunc orichalco vincta, tubæque
Æmula, ſed tenuis, ſimplexque, foramine pauco,
Adſpirare et adeſſe choris erat utilis, atque
Nondum ſpiſſa nimis complere ſedilia flatu.
Quo ſane populus numerabilis, utpote parvus,
Et frugi, caſtusque, verecundusque coibat.
Poſtquam coepit agros extendere victor, et urbem
Latior nupleƈti murus; vinoque diurno
Placari Genius feſtis impune diebus:
Acceſſit numerisque modisque licentia major.
Indoctus quid enim ſaperet liberque laborum
Ruſticus, urbano confuſus, turpis honeſto?
Sic priſcæ motumque, et luxuriam addidit arti
Tibicen, trauſtque vagus per pulpita veſtem.
Sic etiam fidibus voces crevere ſeveris.
Hor. art. poet.

zelnen Glieder eines Volks zugleich liegt, und die erſten Erfindungen meiſtens noch nicht viel mehr, als das erſte Aufſproſſen dieſes Stammes ſind. Die ſogenannten Erfinder in jenen erſten Zeiten, ſcheinen daher auf keine Weiſe mehr oder weniger geweſen zu ſeyn, als ſolche Glieder eines Staats, die durch frühern Anfang in irgend einer Kunſt, ihre Zeitgenoſſen an Geſchicklichkeit darin übertroffen, und aus dieſer Urſache im Stande waren, für andere, die ähnliche Verſuche machen wollten, Vortheile und Regeln anzugeben, durch deren Befolgung ſie ihnen gleich kommen konnten. Sie ſind mit einem Worte nichts mehr und nichts weniger, als erſte **Ausüber** der Künſte, oder ſolche Menſchen geweſen, die irgend eine Kunſt, oder einen Theil derſelben, zuerſt ausgeübt, und um einige Schritte weiter gebracht haben, als ſie unter ihren übrigen Mitbürgern war.

§. 7.

Wir haben alſo nicht nöthig, den Urſprung der Muſik in Dingen außer uns zu ſuchen, wie ſo viele ältere und neuere Schriftſteller gethan haben [5]). Die Muſik kommt aus dem Herzen, und geht in die Herzen. Ein unmittelbares inneres Gefühl hat den Menſchen nothwendig ſowol auf den Geſang, als auf die urſprünglich ſo nahe damit verwandte Sprache leiten müſſen; und wenn man fragt, welchem Volke des Alterthums dieſe Erfindung zuzuſchreiben ſey, ſo heißt es weiter nichts, als: bey welchem Volke das Wachſen dieſes in allen ſeinen Gliedern liegenden Keims zuerſt bemerkt, oder, wenn er bey mehrern Völkern zugleich bemerkt werden konnte, bey welchem er am ſchönſten empor gewachſen, und die ſchönſten Früchte getrieben habe. Dieſes findet die vollkommenſte Beſtätigung in dem Umſtande, daß beynahe jedes Volk ſeine eigenen Erfinder der Künſte angiebt, welches im Grunde nichts anders heißt, als daß ſie alle zu ihrer Zeit Perſonen unter ſich gehabt haben, die in ihren Gegenden, ohne etwas von einander zu wiſſen, an der Verbeſſerung oder Vervollkommung irgend eines Theils der Muſik, unter den ihrigen gearbeitet haben. Solche Perſonen waren vorzüglich **Oſiris, Jubal, Hermes oder Mercur, Cadmus, Chiron, Amphion, Apollo, Orpheus, Bardus, Thuiſko** u. ſ. w.

§. 8.

Es iſt alſo hier nicht ſowol von dem erſten Urſprung der Muſik die Rede, der bey allen Völkern der ganzen Erde zu finden iſt, als vielmehr davon: welches Volk des Alterthums dieſe Kunſt zuerſt auf einen gewiſſen Grad der Vollkommenheit gebracht habe. Ein angehender Staat kann dies nicht geweſen ſeyn; hier ſind der Bedürfniſſe zur bloßen Erhaltung des Lebens noch ſo viele, daß an Ausbildung der Künſte, an Vergnügungen des Geiſtes und Herzens wohl ſchwerlich gedacht werden kann. Wenn auch ein ſolches Volk bey ſeinen öffentlichen Zuſammenkünften, die zur Berathſchlagung über allgemeine Angelegenheiten angeſtellt werden, bisweilen durch Glück oder Unglück veranlaßt werden könnte, ein Freuden- oder Trauerlied anzuſtimmen, ſo läßt ſichs doch kaum denken, daß ein ſolcher Geſang, die Gränzen der allererſten natürlichen Anlage dazu, um etwas beträchtliches überſchreiten könnte. Nur dann erſt, wenn ein ſolcher Staat ſeine erſten und dringendſten Bedürfniſſe befriedigt hat, wenn ſeinere Gefühle, Bedürfniſſe des Herzens und Geiſtes entſtehen, oder wenn einzelne Glieder deſſelben anfangen, ſich durch Ueberfluß an den erſten Nothwendigkeiten, einem gewiſſen Wohlſtande zu nähern, und nicht mehr nöthig haben, alle ihre Sorgfalt auf die bloße Erhaltung des thieriſchen Lebens zu verwenden, kann der Keim der Künſte in den Herzen ſolcher Menſchen aufſchießen, und als ein vorzüglicheres Mittel, das Leben dadurch zu verſchönern und angenehm zu machen, allmählig ausgebildet werden,

5) At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multò, quam levia carmina cantu
Concelebrare homines poſſent, aureisque juvare.
Lucret. de rer. nat. Lib. V.

Vergl. Reimmanni Hiſt. litter. antediluvian. p. 117. wo gar die Affen als erſte Erfinder der Vocalmuſik angegeben werden. Mattheſon (vollkomm. Kapellm. Verr. S. 11.) macht aber die Anmerkung darüber, daß derjenige, der nichts gründliches zu ſagen wiſſe, auch nicht nöthig habe, zu ſchelten.

auch vielleicht gerade nur in dem Maaß zur höhern Vollkommenheit hinaufsteigen, in welchem die Verfeinerung und Veredlung menschlicher Gefühle zunimmt.

§. 9.

Solche Völker sind nach und nach, und auf sehr verschiedene Weise, die **Egyptier, Hebräer, Griechen** und **Römer** gewesen. Ihre Verfassung war so beschaffen, daß alle ihnen von der Natur ertheilte Fähigkeiten entwickelt werden konnten, und sie wurden unter dem günstigen Einfluß einer milden Sonne so entwickelt, daß sie nicht nur zu ihren Zeiten über andere Nationen der Erde hervorragten, sondern auch noch die Aufmerksamkeit der ganzen Nachwelt auf sich gezogen haben. Sie sind dadurch unsere Lehrer geworden; ihre Kultur in jedem einzelnen Zweige der Wissenschaften und Künste ist für uns noch immer, nach einer Reihe von Jahrtausenden, so wichtig, daß wir Untersuchungen darüber anstellen, und die nähere Kenntniß der wahren Beschaffenheit derselben, zu unserm Nutzen zu verwenden suchen.

Zweytes Kapitel.

Geschichte der Musik bey den Egyptiern.

§. 1.

Es wird allgemein angenommen, daß Egypten das älteste Land sey, wo Wissenschaften und Künste ausgeübt worden sind. Wenigstens sind uns von keinem ältern Lande auf der Erde so authentische Zeugnisse von ältern und glaubwürdigern Geschichtschreibern übrig geblieben, als von diesem. Schon in den Zeiten des Erzvaters **Jacob** war es nach dem Zeugnisse **Moses** [1]) ein vollkommen kultivirter Staat, der nach damals schon alten Gesetzen regiert wurde. Selbst **Abraham**, der dieses Land noch früher als **Jacob**, ebenfalls einer damals in ganz Syrien herrschenden Hungersnoth wegen besuchen mußte, fand es schon unter einem König, der als ein mächtiger und prächtiger Monarch lebte, mit einer Menge von Hofleuten umgeben war, die seinem Geschmack und seinen Leidenschaften zu schmeicheln suchten; der aber auch zugleich Begriffe von Recht und Gerechtigkeit hatte, und ihm mit Gastfreundschaft und Höflichkeit begegnete [2]). **Egypten** war also schon zur Zeit **Abrahams** ein mächtiges Königreich, da die Hebräer erst eine kleine Nation von wenigen Familien ausmachten.

§. 2.

Dieses alte, berühmte, außerordentlich glücklich gelegene und gesegnete Land, war aber auch zugleich ein Land der Sonderbarkeiten und der Fabeln. Die Egyptier rechnen die Dauer ihrer Monarchie beynahe auf unzählbare Jahrhunderte. **Herodot** versichert, daß die Thebanischen Priester zu seiner Zeit, sie genau auf **eilf tausend, drey hundert und vierzig** Jahre schätzten. **Manetho**, ein egyptischer Priester, der ungefähr 300 Jahre vor Christo schrieb, und dessen Glaubwürdigkeit sonst nicht zu verwerfen ist, erzählt, daß Egypten anfänglich von Göttern und Halbgöttern regiert worden sey. **Vulcan**, der erste von allen, soll allein 9000 Jahre regiert haben. Diesen eingebildeten Gottheiten läßt er zu **Dynastien** nachfolgen, und nennt die Fürsten einer jeden mit Namen, die nach und nach, eine Zeit von mehr als 5000 Jahren hindurch darüber geherrscht haben. Sowol aus diesen und ähnlichen Nachrichten, als auch aus noch vorhandenen Ueberbleibseln alter egyptischer Kunstwerke, haben einige, vielleicht nicht ganz ohne Grund, schließen wollen, daß der Zeitpunkt, von welchem wir gewöhnlich die Geschichte der Egyptier, und hauptsächlich ihrer Kultur, anfangen, viel zu neu sey, und

1) Genes. 46. c. 6. v. 2. f. 2) Genes. 12. c. 10. v. 2. f.

bey weitem nicht an das wahre Alter dieſer Nation reiche. Von allem dieſem glaube man aber ſo wenig als man wolle, ſo bleibt doch ſoviel immer gewiß, daß Egypten das älteſte Land iſt, von welchem man mit Gewißheit ſagen kann, daß es eine wohleingerichtete Staatsverfaſſung, und Künſte und Wiſſenſchaften hatte.

§. 3.

Faſt alle Völker ſchreiben die Erfindung der Künſte und Wiſſenſchaften ihren erſten Beherrſchern zu. Dieſes thun auch die Egyptier. Wenn der Flor der Künſte eine Frucht von beſtändigen, in einer bürgerlichen Verfaſſung ſtehenden Geſellſchaften iſt, ſo kann man allerdings diejenigen Erfinder der Künſte nennen, die zuerſt ſolche Geſellſchaften eingerichtet haben. Es iſt der Vernunft vollkommen gemäß, ſich unter den erſten Beherrſchern der Völker, die wahrſcheinlich auch zugleich die erſten geweſen ſeyn werden, die mehrere zerſtreute, nomadiſch lebende Familien zu einer bürgerlichen Verfaſſung vereinigten, erſte Erfinder der Künſte und Wiſſenſchaften zu nennen. Eine andere Urſache liegt auch noch in der Gewohnheit der erſten Geſetzgeber, ihre Verordnungen, (wahrſcheinlich blos aus Mangel der Schreibkunſt,) in Verſe zu verfaſſen, und ſingen zu laſſen [3]). Auf dieſe Weiſe iſt bey den meiſten alten Völkern erſte Geſetzgebung, und erſte Erfindung einiger Künſte mit einander verbunden geweſen, und es iſt nicht zu verwundern, daß auch die Egyptier die Erfindung aller Künſte, die ben ihnen ausgeübt worden ſind, ihren erſten Beherrſchern, dem **Oſiris**, der **Iſis**, dem **Mercur** oder **Hermes** ꝛc. zuſchreiben.

§. 4.

Von den älteſten Zeiten her haben die Egyptier die Aufmerkſamkeit der meiſten gleichzeitigen Nationen auf ſich gezogen. Dieſe hatten ſie hauptſächlich ihren Künſten und Wiſſenſchaften zu danken. Ihre Anſprüche auf die erſte Erfindung von mancherley Künſten, ſcheinen theils aus den unverwerflichſten Zeugniſſen der älteſten Geſchichtſchreiber, theils ſelbſt aus den zum Theil noch jezt vorhandenen Ueberbleibſeln, unwiderſprechlich zu ſeyn. Ihre Baukunſt lernt man aus den Ruinen ihrer Städte, Tempel und Pyramiden kennen, deren Größe und Pracht noch jezt Verwunderung erregt, und deren Alter ſchon zu den Zeiten **Herodots**, des älteſten griechiſchen Geſchichtſchreibers, ſo groß war, daß er weder die Zeit ihres Baues, noch die Bedeutung der darauf enthaltenen Hieroglyphen zu entdecken vermochte, obgleich er blos um ſolcher Unterſuchungen willen Egypten durchreiſete.

§. 5.

Die Erfindung der **Geometrie** wird ihnen ebenfalls zugeeignet. Zu dieſer Erfindung wurden ſie durch die jährliche Ueberſchwemmung des Nils veranlaßt, die ſie nöthigte, ihre Felder jedes Jahr aufs neue abzutheilen. Der jüdiſche Geſchichtſchreiber **Philo** berichtet, Moſes habe von den Egyptiern die Arithmetik, Geometrie und die ganze Muſik erlernt [4]). **Clemens von Alexandrien** bezeugt das nemliche [5]). Auch **Pythagoras** verdankte den Prieſtern dieſes Landes den größten Theil ſeiner Wiſſenſchaften, vorzüglich ſeine Kenntniß der Muſik [6]). Es iſt alſo zu vermuthen, daß wenigſtens die

3) *Plato* in Min. p. 567. *Ariſtot.* problem. Sect. 19. probl 28.

4) Itaque numeros et geometriam, univerſam Muſicam accepit Moyſes ab ægyptiis doctoribus. *Philo Jud.* Lib. 1. de vita Moſis.

5) Cum autem (Moyſes) ætate eſſet grandior, Arithmeticam, et Geometriam, Rhythmicam et Harmonicam, et præterea Medicinam ſimul et Muſicam doctus eſt ab iis, qui erant inſignes inter Aegyptios. *Clem. Alexandr.* Strom. Lib. 1.

6) *Diog. Laert.* in vit. Pythag. Ein neuerer Geſchichtſchreiber des Pythagoras ſagt zwar: alles was Pythagoras in Egypten gelernt haben könne, ſeyen einige wenige Grundſätze der Geometrie und Arithmetik; einige Fabeln über die Natur der Seele und der Welt; eine Menge von ſchwülſtigen, größtentheils ſinnloſen Allego-

ersten und einfachsten Lehren der Harmonik, oder die Ausmessung der Klänge, und die Gesetze ihrer Verhältnisse gegen einander, ebenfalls eine Erfindung dieses Volks waren. Die Memoires concernants l'histoire, les Sciences et les Arts des Chinois par les Missionnaires de Pekin, T. VI. wollen zwar diese Erfindung den Chinesen zuschreiben, und versichern, daß in China die Theilung der Octave in zwölf halbe Töne, lange vor dem Pythagoras, vor Mercur, und selbst vor der Entstehung der egyptischen Priester bekannt gewesen sey; allein diese Meinung verdient um so weniger Glauben, da die Zeitrechnung der Chinesen an sich, wo möglich, noch fabelhafter als die egyptische ist, ohne daß diese Nation auf der andern Seite, wenn nicht für das ganze, doch für ein außerordentlich hohes Alter so gültige Zeugnisse, wie die Egyptier aufzuweisen hat. Es scheint also unwidersprechlich zu seyn, daß die Egyptier als Erfinder in vielen Wissenschaften und Künsten, die Lehrer des größten Theils der gesitteten Bewohner von Europa und Asien geworden sind. Sie lehrten zuerst die Griechen, die Griechen die Römer, und diese leztern, uns. Auf diese Weise sind durch eine ununterbrochene Kette viele Kenntnisse und Künste der Egyptier selbst auf uns gekommen.

§. 6.

Nach solchen Zeugnissen, daß die Egyptier fast von allen alten Völkern einmüthig für die ersten Ausüber der Wissenschaften und Künste gehalten worden [7]); daß sogar Moses und Pythagoras, wie ausdrücklich gesagt wird, ihre Kenntnisse in der Musik bey ihnen gelernt haben: ist es daher auffallend, bey den meisten Geschichtschreibern, vom Diodor an, bis auf die neuesten, zu lesen, daß eben diese Kunst bey den Egyptiern in Verachtung gewesen, und nicht nur für unnütz, sondern auch für schädlich gehalten worden sey [8]). Wenn Moses und Pythagoras ihre Kenntnisse in der Musik von den egyptischen Priestern hatten, sie mögen auch noch so unbedeutend gewesen seyn; so wurde doch diese Musik von den Priestern ausgeübt, und konnte unmöglich bey ihnen in Verachtung seyn. Goguet [9]) macht bey Anführung der erwähnten Stelle des Diodors die Erinnerung, daß man sie mit einiger Einschränkung verstehen müsse, und daß die Musik bey den Egyptiern gewiß nicht so verachtet gewesen sey, als er zu verstehen geben wolle. Seine Erinnerung gründet sich auf die dem Diodor widersprechenden Nachrichten, die sich beym Herodot, Plato, Clemens von Alexandrien, und endlich an einigen andern Stellen des Diodors selbst finden.

Es ist der Mühe werth, diese Stellen ein wenig näher zu betrachten. Sie geben zwar über die eigentliche Beschaffenheit der egyptischen Musik nicht so viel Aufschluß, als zu wünschen wäre; dienen aber doch dazu, das Vorurtheil, als ob die Egyptier wirkliche Musikverächter gewesen wären, nicht nur völlig zu widerlegen, sondern auch zu zeigen, wie man nach aller Wahrscheinlichkeit die angeführte Stelle des Diodor zu verstehen habe.

§. 7.

Ich mache den Anfang mit dem Zeugniß des Plato. Er war einige hundert Jahre vor dem Diodor in Egypten, um sich Kenntnisse von den daselbst blühenden Künsten und Wissenschaften zu erwerben. Da er selbst der Musik sehr zugethan, und ein guter Kenner derselben war; so wird er

rien; ein Vorrath von abergläubischen, geheimnißvollen Gebräuchen und Theurgien; und jene geheimnißreiche symbolische Sprache, gewesen. Hier ist aber noch nicht vom Werthe desjenigen, was Pythagoras in Egypten gelernt hat, die Rede, sondern blos davon, ob er wirklich etwas daselbst gelernt habe. S. Tiedemanns erste Philos. S. 234.

7) Primo viguit in Aegypto humanæ scientiæ studium. *Lyran. in Act. Apost. c. 7. v. 21.*

8) Palæstram, et Musicam, apud eos discere, non est moris. Musicam non modo inutilem, sed et noxiam esse, ut quæ virorum animos effeminet, persuasum habent. *Diodor. Sic. Lib. 1. p. 33. 34.*

9) Untersuchungen von dem Ursprunge der Gesetze, Künste und Wissenschaften, B. 1. S. 366. Anmerk.

ohne Zweifel in ſeinen Unterſuchungen beſondere Rückſicht auf ſie genommen haben, und ſein Zeugniß hierüber muß dadurch deſto gültiger und glaubwürdiger werden. Im zweyten Buch von den Geſetzen, wo er von der Wichtigkeit einer guten Erziehung handelt, hat er er unter andern folgende Unterredung: „Athen. Iſt es erlaubt, alles, was einem Dichter in einem Gedicht, oder in einem Geſange ſchön dünkt, auch die Jugend zu lehren? — Ueberall iſt dieſes erlaubt, nur in Egypten nicht. Clin. Warum aber iſt dieſes in Egypten nicht erlaubt? Athen. Dies iſt allerdings zu verwundern. Allein, den Egyptiern war es ſchon lange bekannt, daß die Jugend in den Städten nur an ſchöne Formen und an gute Muſik gewöhnt werden müſſe. Wie aber dieſe ſchöne Formen und gute Muſik beſchaffen ſeyn müſſe, iſt von ihren Prieſtern beſtimmt, und weder Malern, noch Muſikern, noch andern Künſtlern iſt es erlaubt, etwas neues, von jenen einmal als ſchön erkannten Muſtern abweichendes, einzuführen. Daher kommt es auch, daß ihre Gemälde und Statuen, die vor zehentauſend Jahren verfertigt worden, in keinem einzigen Stücke beſſer, oder ſchlechter ſind, als diejenigen, welche noch jetzt gemacht werden. Clin. Das iſt wunderbar! Athen. Und doch im wahren Geiſt der Geſetzgebung und Policey. Einige Einrichtungen dieſes Volks mögen wohl zu tadeln ſeyn; was ſie aber in Abſicht auf Muſik verordnet haben, iſt gut. Es verdient in der That alle Achtung, daß ſie im Stande waren, Geſetze ſolcher Art zu geben, und Melodien feſtzuſetzen, die eine Berichtigung der von Natur unordentlichen Neigungen und Empfindungen der Menſchen bewirken konnten. Dies muß das Werk einer Gottheit ſelbſt, oder irgend eines göttlichen Menſchen geweſen ſeyn; und in der That ſagen die Egyptier, daß dieſe ſo wirkſamen und, ſich lange erhaltenen Melodien von der **Iſis** ſelbſt componirt worden ſind“ [10]).

Die Egyptier glaubten alſo, daß eine gewiſſe Art von Muſik die Sitten verderben könnte, und verboten, um eine ſolche Art nicht aufkommen zu laſſen, alle Neuerungen und Abweichungen von den einmal vorgeſchriebenen und feſtgeſetzten Weiſen. Eines Verbots, oder einer Verachtung der Muſik überhaupt wird gar nicht gedacht.

§. 8.

Das zweyte Zeugniß giebt **Diodor** wider ſich ſelbſt, in einigen Stellen ſeiner hiſtor. Bibl. die der vorhin erwähnten Behauptung geradezu widerſprechen. Im erſten Buch ſagt er: „**Hermes** oder **Mercurius** ſey bey den Egyptiern in vorzüglicher Achtung geweſen, als Erfinder von vielen ſchönen und nützlichen Dingen. — Er habe zuerſt den Lauf der Sterne, die Harmonie der Töne, und die Verhältniſſe der Zahlen bemerkt. — Er habe eine **Lyra** mit drey Saiten erfunden, um durch die drey Saiten die drey verſchiedenen Jahreszeiten, nemlich durch die höchſte den Sommer, durch die tiefſte den Winter, und durch die mittlere den Frühling, anzudeuten.“ Ferner in eben dem Buche, wo geſagt wird: „**Oſiris** ſey ein großer Liebhaber der Muſik geweſen, und habe daher eine große Menge Muſiker um ſich gehabt, worunter neun Jungfrauen waren, die alle Arten von Kenntniſſen, und beſonders die Wiſſenſchaft des Geſangs hatten; ſie ſeyen in der Folge von den Griechen **Muſen** genannt worden, und **Apollo** ihr Anführer geweſen“ [11]).

10) De Legib. L. II. p. 577. vergl. *Clem. Alex. Strom. Lib. I. p. 757.*

11) Apud eum in maximo ante omnes honore poſitus fuit *Hermes*, (id eſt, Mercurius,) eximia ingenii perſpicacitate in excogitandis vitæ humanæ commodis inſtructus. Hic enim primus — diſtributam aſtrorum ſeriem, vocumque harmonias — obſervavit. Lyræ a ſe inventæ tres chordas induxit, anni tempora imitatus. Tres enim tonos fecit, acutum, gravem et medium. Acutum ab æſtate, gravem ab hyeme, medium a vere deſumſit — *Oſiris* Muſica choreisque gaudebat. Ideo Muſicorum agmen circumducebat: in quo novem erant virgines, canendi ſcientia præſtantes, et cætera eruditæ, Græci Muſas vocant, quarum præſes Apollo, inde Muſagetes (Muſarum ductor) nominatus. *Diodor Sic. Bibl. Hiſt. Lib. I. p. 15. 16. Edit. Rhodomanni.*

§. 9.

Dieſen beyden Zeugen verdient noch ein dritter, nemlich **Herodot**, der älter als beyde iſt, an die Seite geſezt zu werden. Dieſer nennt die Egyptier die erſten Erfinder der Feſte, Ceremonien, und Unterhaltung mit den Göttern durch Vermittelung anderer. Es war in Egypten nicht genug, die Feſte der Götter jährlich einmal zu feyern, ſondern es waren verſchiedene Zeiten im Jahre dazu beſtimmt, da man gewiſſe Städte beſuchte, wo beſondere Gottheiten mit großer Andacht verehrt wurden. Vorzüglich wurde das Feſt der **Diana zu Bubaſtis** feyerlich begangen. Die Art und Weiſe dieſer Feyer war folgende: Eine Menge Männer und Weiber begaben ſich unter einander zu Schiffe; auf der Reiſe ſchlugen etliche von den Weibern die Trommel, und einige Männer ſpielten unterdeſſen auf der Flöte; alle übrige von beyden Geſchlechten ſangen dazu, und klatſchten zugleich dabey in die Hände. Bey jeder Stadt, worauf ſie ſtießen, hielten ſie ſtill, und die Zeit ihres Aufenthalts beſchäfftigten ſich die Weiber mit ihrer Muſik [12]). **Strabo** berichtet zwar [13]), daß bey den Egyptiern weder in ihren Tempeln, noch bey ihren Opfern, ein muſikaliſches Inſtrument angerührt werden; allein man ſieht leicht, daß dieſes nicht aus Verachtung der Muſik überhaupt geſchah, ſondern wahrſcheinlich weil es einmal gewöhnlich war, in den Tempeln blos Geſang ohne alle Inſtrumentalbegleitung zu haben. Daß dies wirklich der Fall war, beweiſt dieſer nemliche **Strabo** an einer andern Stelle, wo er ſagt: daß die Kinder der Egyptier nicht nur in den Wiſſenſchaften überhaupt, ſondern auch in gewiſſen, durch die Geſetze beſtimmten Geſängen und Arten von Muſik unterrichtet wurden. Auch giebt es nach **Winkelmanns** [14]) Verſicherung, Egyptier auf Inſtrumenten ſpielend vorgeſtellt, ſowol auf dem Muſaico des Tempels des Glücks zu Paläſtrina, als auf zwey Herculaniſchen Gemälden [15]).

§. 10.

Wir ſehen alſo aus dieſen Zeugniſſen zuſammen genommen deutlich, daß die Muſik bey den Egyptiern weder verboten, noch verachtet war. Das von **Plato** angeführte Verbot neuer Arten von Muſik, betraf ebenſowol die Maleren, Bildhauerkunſt, Geſetze, Sitten, und alles andere, was einmal im Lande eingeführt, und als gut angenommen war. Dieſe Anhänglichkeit an einmal eingeführte Gewohnheiten, war ein Hauptzug im Charakter der Egyptier. Eine neue Gewohnheit in Egypten zu ſehen, war ein Wunder; alle Dinge wurden daſelbſt, ohne alle Veränderung, einmal wie das andere, verrichtet. Die Genauigkeit und Strenge hierin erſtreckte ſich ſogar bis auf die geringſten Kleinigkeiten, und die Egyptier ſind durch dieſes Mittel vielleicht das einzige Volk geworden, das je auf der Erde gelebt hat, deſſen Geſetze und Gewohnheiten ſo lange Jahre unverändert ſich erhalten haben [16]).

§. 11.

Ueber die innere Beſchaffenheit der egyptiſchen Muſik läßt ſich wenig zuverläſſiges ſagen. Alles, was uns einige wenige Schriftſteller, beſonders **Rouſſier**, davon ſagen, iſt Muthmaßung, und nicht viel mehr. Wenn **Rouſſier** ein Syſtem der egyptiſchen Muſik beſtimmt, und es ſogar mit dem unſerigen vergleicht, um den Unterſchied beyder zu zeigen; ſo geſteht er doch ſelbſt, daß er für die Gewiß-

12) Navigant viri pariter et mulieres, magna in ſingulis navibus utrorumque multitudo. Inter navigandum alii*dque* mulieres aliquot crepitacula tenentes plaudunt, viri tibiis canunt. Cæteri cæterque modulantur, manuque complodunt. *Herod. Halicarn. Lib. II. p. 127.*

13) Lib. 17. p. 814. C.

14) Geſchichte der Kunſt, S. 34.

15) Pittur. Ercol. T. II. Tav. 59. 60.

16) Une coutume nouvelle etoit un prodige en Egypte, tout s'y faiſoit toujours de même; et l'exactitude qu'on y avoit à garder les petites choſes, maintenoit les grandes. Auſſi n'y eût-il jamais de peuple qui ait conſerve ſi long-temps ſes uſages et ſes loix *Boſſuet, Diſcours ſur l'Hiſt. univerſ.*

heit deſſelben nicht bürgen wolle [17]). Man ſollte freylich denken, daß aus dem Satze: **die Griechen haben ihre Kenntniſſe in der Muſik von den Egyptiern erhalten**, zu folgern ſey, daß das egyptiſche Syſtem mit dem griechiſchen einige Aehnlichkeit haben müſſe. Wenn man aber den Charakter der Egyptier, ihre Anhänglichkeit an alte einmal eingeführte Gebräuche, bedenkt; ſodann die Geneigtheit der Griechen, in ihrem damaligen Zuſtand der Kindheit und groſſen Wißbegierde, alles an den Egyptiern unmäßig zu bewundern, was ihnen ſelbſt noch neu und unbekannt war; ſo hat man Gründe genug, zu vermuthen, daß das Syſtem der Egyptier, ſo wie es die Griechen zuerſt kennen lernten, himmelweit von dem verſchieden geweſen ſeyn könne, welches uns nachher, wer weiß, wie viel ausgebildeter, von den Griechen hinterlaſſen worden iſt.

§. 12.

Aus allem zuſammen genommen, was wir von der Beſchaffenheit der Wiſſenſchaften und Künſte der Egyptier wiſſen, läßt ſich daher auf keine Weiſe ſchließen, daß ſie wirklich ein geordnetes Syſtem der Muſik gehabt haben können. Ihre Neigung zu Allegorien, die ſich bey ihnen über alles, auch, wie wir hernach ſehen werden, über ihre Muſik, verbreitete, und die unſtreitig ein Volk bezeichnet, deſſen Begriffe noch dunkel und ungeordnet ſind; ihre eitele Meinung, daß nur in ihrem Lande Kunſt und Wiſſenſchaft blühe, die ſie hinderte, das Gute anderer Nationen anzunehmen; ihre Anhänglichkeit an alte Gewohnheiten, und hundert andere Dinge mehr, ſind lauter Beweiſe, daß ſie ſchwerlich im Stande geweſen ſeyn können, ihre Muſik in ein förmliches Syſtem von der Art zu bringen, wie es **Rouſſier** vermuthen will. Sobald man nicht erlaubt, anders zu denken und zu ſchlieſſen, als die Alten, ſo raubt man der Einbildungskraft ihre Flügel, das Genie wird gelähmt, und dieſe Gaben des Himmels müſſen einer Mattigkeit, einer Träghеit weichen, die aller Schöpfung widerſteht. Dies ſagt ein neuerer Schriftſteller [18]) von den Chineſen; es kann eben ſo gut von den Egyptiern geſagt werden. Zur Bildung eines förmlichen Tonſyſtems gehört ebenſowol als zur Ausbildung einer Sprache, Freiheit zu denken, Freiheit hinzu zu ſetzen, abzunehmen, zu verwerfen, und überhaupt, überall ſo zu handeln, wie man es nöthig findet; wie ſollten die Egyptier, denen eine ſolche Freiheit gänzlich benommen war, unter ſolchen Umſtänden im Stande geweſen ſeyn, ein Tonſyſtem zu bilden?

§. 13.

Um jedoch dem Leſer zu zeigen, auf was für Gründen das muſikaliſche Syſtem der Egyptier beruhet habe, und wie es eigentlich beſchaffen geweſen ſeyn ſoll: verdient zuerſt angeführt zu werden, daß ſie unter den Klängen ihrer Tonleiter, und der Ordnung der Planeten, den Tagen der Woche, und den Stunden des Tages, eine gewiſſe Uebereinſtimmung gefunden haben ſollen. **Rouſſier** [19]) rechnet ihnen dieſe Bemerkung als ein beſonderes Verdienſt an, und folgert daraus, daß ſie dadurch als ein ſehr weiſes Volk, mehrere Wiſſenſchaften zugleich, unter einem einzigen Geſichtspunkt hätten vorſtellen wollen; ſie hätten ſich nicht begnügt, ihren Schülern die Grundſätze einer jeden Wiſſenſchaft einzeln, und von den übrigen abgeſondert, vorzutragen, wie zu unſern Zeiten geſchehe, ſondern ſie hätten eingeſehen, was lange nach ihnen **Cicero** ſo ſchön geſagt habe: daß alle Wiſſenſchaften durch ein gemeinſchaftliches

17) Que les Egyptiens ayent eu un ſyſtême pareil à celui qu'on vient de voir, c'eſt ce qu'on ne ſçauroit affirmer. *Memoires ſur la Muſique des anciens*, pag. 65. Vergl. S. 58. wo ausdrücklich geſagt wird, das Syſtem der Griechen ſey auf egyptiſche Grundſätze gebaut.

18) Bailly, in den Briefen über den Urſprung der Wiſſenſchaften, S. 21.

19) Memoire ſur la Muſique des Anciens, pag. 71. Mr. *Bailly* hält die ganze Sache für eine Erfindung der Griechen, wie man aus folgender Stelle ſehen kann: Ce n'eſt qu'une invention poſterieure des Grecs, qui, ayant reflechi ſur ces noms impoſes aux jours de la ſemaine, y ont vu des rapports de Muſique, qu'ils voyoient partout. *Hiſt. de l'aſtron. anc.* pag. 409.

Band zuſammen hängen, und gleichſam mit einander verwandt ſind [20]). Man muß wirklich für die Egyptier ſehr eingenommen ſeyn, um in ihrer bildlichen Vorſtellung von mehrern Dingen etwas verdienſtliches zu finden; denn eben die Bemerkung der Uebereinſtimmung ihrer Tonleiter mit der Ordnung der Planeten, der Wochentage und Tagesſtunden, iſt der auffallendſte Beweis, daß ſie von dem gemeinſchaftlichen Bande, womit alle Wiſſenſchaften und Künſte zuſammen hängen, kaum den Schatten des wahren Begriffs hatten, den Cicero damit verband. Die Chineſen, welche überhaupt den Egyptiern ſehr ähnlich ſind, eben ſo wie ſie, über die wahre Natur hinweg ſehen, und das Geheimnißvolle lieben, haben die nemliche Bemerkung gemacht, und ſogar nach den Berichten der Miſſionarien, noch früher, als die Egyptier; dem ohngeachtet iſt es klar, daß ſie jenes gemeinſchaftliche Band der Wiſſenſchaften noch nicht erkannt haben, und ihre Muſik iſt, ob ſie gleich eben ſo eingenommen davon ſind, als die Egyptier von der ihrigen waren, noch jezt in dieſen Tagen ſo beſchaffen, daß man kaum weiß, ob ſie wirklich für eine Muſik zu halten ſey, oder nicht.

Die Bemerkung indeſſen, welche die Egyptier von der Aehnlichkeit der Verhältniſſe unter den Tönen ihrer Muſik, und den Planeten, Wochentagen und Tagesſtunden gemacht haben, gründete ſich blos auf die Aehnlichkeit der Entfernungen, die man an dieſen Gegenſtänden gewahr wurde. So fanden ſie, daß der entfernteſte Planet Saturn, gegen den nächſten, den Mond, ſich ſo verhalte, wie der tiefſte Ton ihrer muſikaliſchen Scala, gegen den höchſten. Eben ſo war es mit ihrer Vergleichung der Wochentage mit den Tönen beſchaffen.

§. 14.

Wenn wir den Egyptiern eine diatoniſche Tonleiter nach unſern Begriffen, das heißt: eine ſtufenweiſe Fortſchreitung von einem Tone bis zu ſeiner Octave zuſchreiben können, wie Rouſſier ohne alles Bedenken thut, ſo laſſen ſich die beyden angeführten Arten der Verhältniſſe leicht begreifen; allein woher nehmen wir den Beweis, daß ſie wirklich eine ſolche Tonleiter gehabt haben? Iſt der heilige Glaube der Alten überhaupt, und der Egyptier insbeſondere, an die Zahl ſieben, ihre ſieben Planeten, ihre Eintheilung der Woche in ſieben Tage, hinreichend, daraus zu folgern, daß ſie auch ihr Klangſyſtem nach ſieben Tönen abgetheilt haben? Davon ſagt die ganze Stelle des Dio Caſſius [21]), welcher den Rouſſier zu ſolchen Vermuthungen veranlaßt zu haben ſcheint, nichts. Und beweiſt nicht endlich auch die ſchon angeführte Nachricht des Diodor von der vom Mercur erfundenen dreyſaitigen Lyra, nebſt der Anſpielung dieſer drey Saiten auf die drey Jahrszeiten, vollkommen, daß die Egyptier in ihren Eintheilungen von der geheiligten Zahl ſieben auch abgehen konnten?

20) Omnes artes quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quaſi cognatione quadam inter ſe continentur. *Cic. pro Archia Poet.*

21) Quod autem dies ad ſeptem ſidera illa, quos Planetas appellarunt, referuntur, id ab Aegyptiis haud ita dudum, ut paucis dicam, inſtitutum ad omnes homines dimanavit. Nam priſcis Græcis, quantum mihi conſtat, notus is mos non fuit: et quandoquidem is nunc et apud omnes homines ubique, et præſertim apud Romanos uſitatus eſt, paucis qua ratione et quo pacto ita inſtitutus ſit, differam. De quo duos ſermones accepi, haud ita difficiles cognitu, contemplationi tamen curiam innitentes. Nam ſi quis harmoniam eam quæ diateſſaron vocatur, quæ alioquin in Muſica primas obtinere creditur, etiam ad iſthæc ſidera, quibus omnis cœli ornatus conſtat, ita transferat, quemadmodum ordo converſionis uniuſcuiusque eorum exigit, factoque ab extremo ambitu, quem Saturno tribuunt, initio, dein proxime ſequentes duos motus præteriens, quarti dominum recenſeat, iterumque ab eo duobus proximis præteritis, ad ſeptimam converſionem deveniat, atque hoc modo diebus ſingulis eorum inſpectores gubernatoresque Deos in ordem rediens deligat, aſſignetque: is inveniet omnes dies muſica quadam ratione cœleſti adminiſtrationi congruere. *Hiſt. rom.* Lib. XXXVII. p. 77.

§. 15.

Die Griechen, Schüler der Egyptier in der Musik, konnten es nicht so weit bringen, die Klänge ihrer Tonleiter nach Heptachorden abzutheilen; die Quartenabtheilung war das höchste, wohin sie es zu bringen wußten. Selbst in den neuern Zeiten mußten wir uns Jahrhunderte hindurch mit dem unnatürlichen Herochord des Guido von Arezzo behelfen, und es hat viele Mühe und Arbeit gekostet, ehe man die Entdeckung machen konnte, daß die Abtheilung einer Tonleiter nach Octaven die natürlichste und bequemste sey. Jezt in unsern Tagen, da sich eine natürliche Tonleiter, man möchte fast sagen, aus dem Chaos der Töne nach und nach heraus gebildet hat, ist es leicht zu sagen, daß keine andere möglich sey, und daß es nicht von dem Willen des Menschen abhänge, ihrer jetzigen Einrichtung etwas zuzusetzen, oder abzunehmen [22]). Es giebt mehrere Wahrheiten in den Wissenschaften und Künsten, die wir jezt vollkommen als unabänderlich erkennen, von welchen wir aber doch wissen, daß viele Nationen sie in anderer Gestalt kannten, und daß Jahrtausende hindurch die Kräfte der menschlichen Seele angestrengt werden mußten, ehe sie nach und nach zu dem Grad von Evidenz kommen konnten, in welchem sie uns jezt bekannt sind. Die Erfindung und Abtheilung unserer Tonleiter, konnte also wahrscheinlich nur die Folge einer schon gegründeten, und seit langer Zeit kultivirten Wissenschaft seyn; so wenig eines einzigen Volks, als eines einzigen Jahrhunderts Werk. Daß die Musik bey den Egyptiern keine so kultivirte Wissenschaft war, folglich auch nicht auf die Erfindung und Abtheilung einer Tonleiter leiten konnte, welche so viele andere Erfindungen und Beobachtungen voraussezt, wird sich in der Folge noch näher ergeben.

§. 16.

Das Verhältniß der egyptischen Tonleiter zu den Stunden des Tages, ist etwas verwickelter, als die beyden vorher erwähnten. Dio Cassius [23]) vergleicht auch eigentlich nur die Planeten, Wochen, und Stunden des Tages mit einander, ohne hier besonders Rücksicht auf die Töne zu nehmen, wie er bey den beyden ersten Vergleichungen gethan hatte. Könnte diese ganze Sache nur auf irgend eine Weise zu etwas mehr dienen, als zum Beweise, daß die Egyptier besondere Liebhaber von bildlichen Vorstellungen und von geheimnißvollen Spielwerken waren, so würde ich sie dem Leser etwas weitläuftiger aus einander setzen; allein, man ist jezt so ziemlich einig darüber, daß solche Vorstellungen nicht nur nicht im Stande sind, eine Sache deutlich zu machen, sondern daß sie sie sogar verdunkeln, weil Undeutlichkeit und Dunkelheit der Begriffe eigentlich die Quelle sind, woraus sie entspringen. Aus diesem Grunde begnüge ich mich, hier blos noch die bildliche Vorstellung der erwähnten Vergleichungen, nach der Meinung des Herrn Roussier beyzufügen.

Verhältniß der Töne zu den Planeten.

Saturn.	Jupiter.	Mars.	Sonne.	Venus.	Mercur.	Mond.
B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.

Bezeichnung nach dem System des Guido.

22) Dans la Musique, il n'y a que sept sons diatoniques, et il ne depend pas de la volonte de l'homme d'en établir davantage ou d'en retrancher. *Roussier, Mem. sur la Muf. des anc. p. 75.*

23) Am angeführten Orte.

Verhältniß der Töne zu den Tagen der Woche.

Sonnabend.	Sonntag.	Montag.	Dienſtag.	Mittwoch.	Donnerſtag.	Frentag.
1	3	9	27	81	243	729
Verhältniſſe nach abſteigenden Quinten, oder aufſteigenden Quarten in dreyfacher Progreſſion.						
H	E	A	D	G	C	F
Benennung nach dem Guidoniſchen Syſtem.						

Im übrigen verweiſe ich den Leſer, der ſich gerne von der Beſchaffenheit dieſer Sache näher unterrichten will, theils auf das Werk des erwähnten Verfaſſers ſelbſt, theils auch auf deſſen Lettres à l'auteur du Journal des beaux Arts et des Sciences, wo er, falls er Liebhaber ſolcher Speculationen iſt, Aufklärung genug finden wird.

§. 17.

Der Gebrauch, den die Egyptier von ihrer Muſik machten, war von dem Gebrauch anderer, ſowol älterer als neuerer Völker, wenig verſchieden; ſie gebrauchten ſie nemlich vorzüglich bey ihren Götterfeſten und Leichenbegängniſſen. Einen Hauptbeweis, daß alle dieſe Feſte, deren die Egyptier, als ein auſſerordentlich abgöttiſches und abergläubiſches Volk, ſehr viele hatten, mit Muſik begleitet wurden, giebt uns **Moſes** [24]), da das aus Egypten geführte jüdiſche Volk, über ſeine lange Verzögerung auf dem Berg Sinai, ungeduldig wurde, und vom **Aaron** ein goldenes Kalb zu ſeinem Gott forderte. Als **Moſes** vom Berge kam, ſah er das Kalb, und hörte die Chöre des Volks. Da das goldne Kalb nach dem Modell der egyptiſchen Götzenbilder gemacht war, wie mehrere Ausleger dieſer Stelle, und auch **Ezechiel** [25]) deutlich ſagt; ſo iſt es höchſt wahrſcheinlich, daß überhaupt die Verehrung dieſes Götzenbildes, folglich auch Geſang, Klang und Tanz, nach egyptiſcher Art eingerichtet geweſen ſeyn wird.

§. 18.

Die Art und Weiſe, wie auch an der Feyer des Dianenfeſtes zu Bubaſtis in Egypten, die Muſik Theil hatte, iſt ſchon aus dem **Herodot** angeführt worden. Dieſer nemliche Geſchichtſchreiber erzählt auch noch in eben dem Buche, daß bey den Proceſſionen des Bacchus- oder Oſiris-Feſtes, von den egyptiſchen Frauenzimmern gewiſſe ellenhohe Bildniſſe getragen wurden, indem ſie zugleich nach einem vorangehenden Flötenſpieler, das Lob ihres Gottes ſangen [26]).

§. 19.

Bey den übrigen heiligen Gebräuchen der Egyptier wurde auf eine ähnliche Art verfahren. Vorzüglich wurde ihr **Hermes**, oder **Mercur**, dem ſie die Erfindung ſehr vieler zum menſchlichen Leben nützlichen Dingen zuſchrieben, von ihnen geehrt. Seine Schriften, worin die Geſetze, Wiſſenſchaften und Künſte verzeichnet ſeyn ſollen, die ſie von ihm erhalten haben, wurden ſehr heilig gehalten, und in ihren Tempeln von den Prieſtern aufbewahrt. Unter dieſen Schriften, deren **Clemens von Alexandrien** 42 nennt, und von welchen uns **Fabricius** die Ueberſchriften giebt, ſind auch einige muſikaliſchen

24) Buch 2. Cap. 32.

25) Ein jeglicher werfe weg die Greuel vor ſeinen Augen, und verunreinige euch nicht an den Götzen Egyptens. Cap. 20. V. 7. 8.

26) Sunt ab eis excogitatæ Statuæ cubitales è neruis compactæ, quas fœminæ circumferunt per pagos, mentula, quæ propemodum inſtar eſt reliqui corporis in ventre, et tibia præeunte, quam fœminæ Bacchum canentes ſequuntur. *Herod. Hal.* Lib. II. pag. 123.

Inhalts [27]). Welchen Gebrauch die Egyptier von einem Theil dieser heiligen Bücher machten, lehrt uns **Clemens von Alexandrien**. Es war nemlich gewöhnlich bey ihnen, sie mit großer Feyerlichkeit in Processionen herum zu tragen. In diesen Processionen gieng ein Sänger voran, der zwey derselben in der Hand tragen mußte, während von einigen andern musikalische Sinnbilder getragen wurden. Der Sänger mußte vorzüglich in den beyden ersten Büchern des **Mercurius** wohl erfahren seyn, deren erstes die Lobgesänge auf die Götter, und das zweyte die Grundsätze der Regierung enthielt [28]). In den übrigen Büchern dieses Mercurius soll ein vollständiges System der egyptischen Philosophie enthalten gewesen seyn.

§. 20.

Für den Gebrauch der Musik bey den Leichenbegängnissen der Egyptier, haben wir das einzige Zeugniß des **Herodot**, welcher hierüber folgende merkwürdige Stelle hat: „Unter andern guten Einrichtungen und Gewohnheiten der Egyptier, pflegen sie auch einen Gesang auf den **Linus** zu singen, so wie auch die Phönicier, Cyprier und andere Völker thun, die dessen Namen nach ihren verschiedenen Landessprachen verändern. Dieser **Linus**, dem zu Ehren sie diesen Gesang singen, ist unstreitig mit dem, der bey den Griechen so berühmt ist, einerley, und ob mir gleich manche Dinge, die ich in Egypten sah, wunderbar vorkamen, so wunderte ich mich doch am meisten darüber, daß ihnen dieser **Linus** bekannt war, um so mehr, da er bey ihnen schon seit undenklichen Zeiten her berühmt zu seyn schien. Sie nennen ihn in ihrer Sprache **Maneros**, und sagen, er sey der einzige Sohn ihres ersten Königs gewesen, und in der Blüthe seines Lebens gestorben. Sie feyern sein Andenken durch dieses Trauerlied, welches die einzige in Egypten gebräuchliche Composition von dieser Art ist [29]).

§. 21.

Die Anwendung der Musik war also bey den Egyptiern bloß auf ihre Gottesdienstliche Feste, die in heiligen Cäremonien und Processionen bestanden, eingeschränkt. Sie kannten auch keine andere, als Gottesdienstliche Feste. Sie wußten weder von öffentlichen, noch Privatlustbarkeiten etwas. Weder Spiele, noch theatralische Vorstellungen, weder Wettläufe, noch Kämpfe, mit einem Worte, nichts von allem, was die übrigen, sowol ältere als neuere Völker, unter dem Namen Schauspiele begriffen haben, war ihnen bekannt [30]). Die einzige Feyer ihrer Geburtstage scheint bey ihnen eingeführt gewesen zu seyn, wie man aus einem von **Moses** [31]) angeführten Gastmal schließen kann, welches Pharao an einem solchen Tage seinen Hofbedienten gab. Ob aber die Musik an solchen Gastmalen Theil gehabt habe, wie bey andern Völkern des Alterthums, ist fast zu bezweifeln, weil die Egyptier zur Melancholie sehr geneigt, und nach der Bemerkung des **Ammianus Marcellinus** [32]) überhaupt ein Volk waren, welches zur Lust und Freude nicht erschaffen zu seyn schien. Wie weit unter solchen Um-

27) Hierher gehört nach der Ordnung, wie sie in Fabricii Bibl. græca, Tom. I. pag. 75. verzeichnet sind, die Nummer 1. Ὕμνοι Θεῶν. 19. Περὶ ὕμνων. 39. Περὶ ὀργάνων.

28) Primus enim procedit cantor, unum aliquod afferens ex symbolis musicæ. Eum dicunt oportere accipere duos libros ex libris Mercurii: ex quibus unus quidem continet hymnos deorum, alter vero rationes vitæ regiæ. *Lib. VI. Strom.*

29) Quibus cum alia sint egregia constituta, tum vero illud, adhibendum modulatorem, qui et in Phoenice et in Cypro, et alibi, nomen pro differentia gentium habet. Idem tamen congruit cum eo, quem Græci decantant appellantes *Linum*, ut ego admirer cum alia multa, quæ sunt apud Aegyptum, tum verò unde nomen *Lini* acceperint, quem semper quodammodo decantare cognoscuntur. Vocatur autem Linus Aegyptiace *Maneros:* quem Aegyptii tradiderunt, cum filius unicus extitisset primi ipsorum regis, præmaturaque morte decessisset, his lamentis ab Aegyptiis fuisse decoratum, et cantilenam hanc, eamque solam ipsis institutam. *Herodot. Hal. Lib. II. p 134.*

30) Unters. von dem Urspr. der Ges. Künste und Wissens. B. 1. S. 366.

31) Genes. Cap. 40. V. 20.

32) Lib. XXII. cap. 16. pag. 346.

ſtänden die Ausbildung der Muſik unter dieſem Volke gekommen ſeyn kann, läßt ſich leicht begreifen, und ich werde am Ende dieſes Kapitels Gelegenheit haben, etwas näheres darüber zu ſagen.

§. 22.

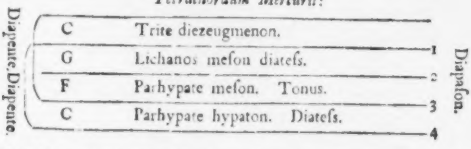
Obgleich in den Tempeln der Egyptier, wie ſchon oben aus dem **Strabo** [33]) angeführt iſt, keine muſikaliſche Inſtrumente gebräuchlich geweſen ſeyn ſollen; ſo giebt es doch Zeugniſſe genug, daß dieſes Volk nicht nur mehrere Arten ſolcher Inſtrumente im Gebrauch gehabt habe, ſondern auch, daß die meiſten derſelben von egyptiſcher Erfindung waren. Welches das älteſte ſey, iſt auf keine Weiſe auszumachen. Die Meinungen der Gelehrten über die egyptiſche Zeitrechnung ſind zu verſchieden, und einander zu widerſprechend; es iſt alſo unmöglich, von der Zeit gewiſſer Erfindungen etwas gewiſſes zu beſtimmen, wenn die Zeit, in welcher die Perſonen gelebt haben, denen dieſe Erfindungen zugeſchrieben werden, nicht beſtimmt werden kann. Da dieſe Ungewißheit der egyptiſchen Zeitrechnung, übrigens am wenigſten in die Geſchichte der egyptiſchen Muſik einen ſchädlichen Einfluß haben wird, da die ſparſamen Nachrichten von der wahren Beſchaffenheit derſelben, doch keine ſo aneinander hängende Beſchreibung ihres Anfangs und Fortgangs zulaſſen, daß auf die genaue Beſtimmung der Zeit etwas ankommen könnte; ſo werden wir uns mit den bloßen Nachrichten, ſo wie ſie vor die Hand kommen, begnügen müſſen.

§. 23.

Daß **Hermes** oder **Mercur** eine **Lyra** mit drey Saiten erfunden, und bey den Egyptiern eingeführt habe, iſt ſchon oben aus dem **Diodor** angeführt worden. Auf welche Art er aber zu dieſer Erfindung gekommen ſey, wird unter mehrern ältern Schriftſtellern, die ihrer gedenken, am verſtändlichſten und wahrſcheinlichſten vom **Apollodor** (Lib. II.) beſchrieben. „Der Nil ſagt er, nachdem er ganz Egypten überſchwemmt hatte, und wieder in ſeine Gränzen zurück getreten war, ließ auf ſeinen Ufern eine große Menge von Thieren allerley Art, und unter andern eine Schildkröte zurück, deren Fleiſch von der Sonne ſo vertrocknet war, daß unter der Schale nichts als durch die Austrocknung angeſpannte und dadurch klingend gewordene Sehnen und Knorpel übrig geweſen. **Mercur**, der an den Ufern des Nils ſpatzieren gieng, ſtieß zufälligerweiſe mit ſeinem Fuß an die Schale dieſer Schildkröte, und wurde durch den Klang, den dieſer Stoß hervorbrachte, ſo ergötzt, daß er dadurch zuerſt auf die Idee von einer **Lyra** kam, welche er nachher in der Form einer Schildkröte verfertigte, und mit getrockneten Sehnen von todten Thieren bezog."

Die Art und Weiſe, wie die drey Saiten dieſer **Lyra** geſtimmt wurden, iſt nicht zu beſtimmen. **Boethius** [34]) führt unter dem Namen des **Mercur** eine vierſaitige an, nach folgender Stimmung:

Tetrachordum Mercurii:



es iſt aber wahrſcheinlich, daß dieſe vierſaitige **Lyra** einem griechiſchen **Mercur** gehöre, um ſo mehr, da es verſchiedene muſikaliſche Schriftſteller giebt, die vermuthen, daß die erſte, urſprüngliche **Lyra**

33) Lib. XVII. pag. 814.

34) De Muſica, Cap. XX. pag. 1401.

des egyptiſchen Mercurius nach den Tönen e — f — g. geſtimmt geweſen ſey [34]). Beſtimmen läßt ſich hierüber nichts; nur ſoviel weiß man gewiß, daß die allerälteſten ihren zum Theil mit zwey, drey, vier, auch noch mehrern Saiten bezogen geweſen ſind, wie man aus übriggebliebenen Abbildungen derſelben ſehen kann [35]).

§. 24.

Ein anderes egyptiſches Inſtrument von hohem Alter hat **Burney** [36]) ausführlich beſchrieben, und ſeiner Beſchreibung eine Zeichnung beygefügt. Die Abbildung deſſelben hat er in Rom auf einem Obelisk geſehen, der von Egypten dahin gebracht iſt. Es giebt mehrere Obelisken in Rom, die alle von ſehr hohem Alter ſind; zween davon aber insbeſondere ſollen vom **Seſoſtris**, beynahe vierhundert Jahre vor dem Trojaniſchen Kriege zu **Heliopolis** aufgerichtet worden ſeyn, die unter **Auguſtus**, der Egypten zu einer römiſchen Provinz machte, nach Rom gebracht wurden. Einen derſelben ließ er in den großen **Circus**, und den andern auf den **Campus Martius** ſtellen [37]). Dieſer letzte, der größte von allen, die je von Egypten nach Rom gebracht worden ſind, wurde unter **Carl dem Fünften**, im Jahr 1527. bey der Einnahme der Stadt Rom, umgeſtürzt und zerbrochen; er liegt noch bis jetzt zerbrochen auf dem **Campus Martius**. Auf dieſem Obelisk, den man zu Rom nur guglia rotta, oder die zerbrochene Säule nennt, iſt unter andern Figuren, auch ein muſikaliſches Inſtrument, mit zwo Saiten und einem Hals, vorgeſtellt, welches mit dem **Colaſcione**, das jetzt vorzüglich im Neapolitaniſchen ſehr gebräuchlich iſt, viele Aehnlichkeit hat.

§. 25.

Burney findet an dieſem Inſtrumente hauptſächlich den Hals merkwürdig, weil er vermuthet, er habe zur Vervielfältigung der Töne gedient, ſo wie auf unſern Saiteninſtrumenten das Griffbret. Wenn nemlich die zwo Saiten dieſes **Dichords** in die Quarte geſtimmt wurden, ſo konnten ſieben Töne darauf herausgebracht werden; wurden ſie aber in die Quinte geſtimmt, ſo wie das **Colaſcione**, gar acht. **Clemens von Alexandrien** führt ein **Dichord** an [38]), welches von der Form und Einrichtung dieſes hier beſchriebenen wenig abweicht. Es hat ebenfalls einen Hals, der zum Griffbret, folglich zur Vervielfältigung der Töne gedient zu haben ſcheint; ſoll aber eine Erfindung der Aſſyrer ſeyn. Den Unterſchied der Form, der nicht beträchtlich iſt, ſehe man auf den beyden Abbildungen. Fig. 2. ſtellt das **Dichord** der Aſſyrer aus dem **Blanchinus** [39]), und Fig. 3. das von **Burney** beſchriebene vor. Wenn der Hals dieſes Inſtruments von den Egyptiern wirklich als Griffbret gebraucht worden wäre, wie es die Form deſſelben faſt wahrſcheinlich macht, ſo könnte dieſer Umſtand wenigſtens die Möglichkeit beweiſen, daß ſich dieſes alte Volk ſchon ſehr frühe eine wirkliche Art von Tonleiter hätte formiren können; eine Vermuthung, welche die bekannte Form faſt aller Inſtrumente, nicht nur der Egyptier, ſondern auch anderer alten Völker, ganz zu widerlegen ſcheint.

35) Daß es zwo Perſonen unter dem Namen **Mercurius** bey den Egyptiern gegeben, wird von vielen alten Schriftſtellern bezeugt. Der erſte wurde auch **Thaut** genannt, lebte unter **Oſiris**, und iſt eigentlich derjenige, dem die meiſten Erfindungen von den Egyptiern zugeſchrieben werden. Der zweyte ſoll die vom erſten Mercur gemachten Erfindungen verbeſſert haben, und Verfaſſer der mehreremale angeführten 42 Bücher ſeyn, worin die Gelehrſamkeit der Egyptier aufgezeichnet war. S. *Reimmanni* Syſt. antiquit. litter. ſpecialioris ſive ægyptiacæ, pag. 141.

36) Fabricii Bibl. græca, T. I. pag. 82.

37) Gener. History of Muſ. Vol. I. pag. 204. 205.

38) Der eine war 132, und der zweyte 88 Fuß hoch.

39) Jam vero alia quoque gens, Cappadoces, primi invenerunt id, quod Nablium appellatur, quemadmodum *Aſſyrii quoque Dichordon*. *Stromat. Lib. I.* pag. 307.

40) De tribus generibus inſtrumentor. muſ. vet. organ. pag. 26.

§. 26.

Die einfache Flöte, oder Monaulos, iſt ebenfalls eine egyptiſche Erfindung, und wird faſt von allen Geſchichtſchreibern des Alterthums dem Oſiris ſelbſt zugeſchrieben [41]), auch verſichert, daß ſie noch älter ſey, als die Lyra. Bey den Egyptiern wurde ſie Photinx, oder gebogene Flöte genannt, weil ihre Form einem Kuhhorn ähnlich war, wie man aus vielen alten Abbildungen derſelben auf Gemmen, Medaillen, und andern Ueberbleibſeln der alten Bildhauerkunſt ſieht. Apulejus beſchreibt nicht nur die Form dieſes Inſtruments, ſondern auch die Art, wie es gehalten wurde, auf folgende Weiſe: „Nachher kamen die dem groſſen Serapis geweihten Flötenſpieler, die mit ihrer gebogenen, gegen das rechte Ohr gerichteten Flöte diejenigen Lieder ſpielten, welche in dem Tempel dieſes Gottes gebräuchlich waren“ [42]). Ob man gleich auch einige Abbildungen hat, worauf dieſe einfache Flöte ganz gerade und ungebogen erſcheint [43]); ſo beweiſen doch die meiſten, daß die Form derſelben etwas gebogen, und einem Kuhhorne ähnlich war. Burney will daraus ſchlieſſen, daß die erſten Inſtrumente dieſer Art entweder von ſolchen Hörnern todter Thiere gemacht worden, oder vielleicht gar nichts weiter, als ſolche Hörner, ohne weitere beträchtliche Veränderung, geweſen ſind.

§. 27.

Auſſer den angeführten muſikaliſchen Inſtrumenten, werden den Egyptiern noch viele andere zugeſchrieben, die meiſtens von ihrer Erfindung geweſen ſeyn ſollen, vielleicht aber zum Theil nur bey ihnen im Gebrauch waren. Hierher gehören:

1) Das Siſtrum, welches gewöhnlich für eine Erfindung der Iſis gehalten wird, und ſehr alt ſeyn muß [44]). Es wurde von den egyptiſchen Prieſtern vorzüglich bey Opfern, und andern gottesdienſtlichen Verrichtungen gebraucht, und war überhaupt in ganz Egypten ſo beliebt, daß man oft Gelegenheit davon nahm, Egypten zum Spott nur das Siſtrums-Land zu nennen [45]). Auf welche Weiſe ſich dieſe Nachricht, mit der ſchon angeführten, daß in den egyptiſchen Tempeln keine Inſtrumente geduldet wurden, reimen laſſe, iſt nicht abzuſehen. Man müßte denn unter den gottesdienſtlichen Verrichtungen, bey welchen das Siſtrum gebraucht worden, blos Proceſſionen verſtehen.

2) Die Pauke, (Tympanum bellicum,) die nach dem Bericht des Clemens von Alexandrien [46]) ebenfalls eine egyptiſche Erfindung ſeyn ſoll.

3) Die dreyeckigte Lyra (Lyra triangularis). Die Abbildung derſelben beym Kircher [47]), und nach ihm beym Blanchinus [48]) iſt wenigſtens von einem egyptiſchen Bas-Relief genommen.

4) Die Trompete (Tuba). Bartholinus [49]) führt aus dem Euſtathius an, daß ſie eine Erfindung des Oſiris, und von den egyptiſchen Prieſtern bey den Opfern ge-

41) Juba in opere citato (lib. 4. Hiſt. Theat.) Aegyptios ſcribit aſſerere, Monaulon ab Oſiride inventum fuiſſe. *Athen. Deipnoſ* lib. 4.

42) Ibant et dicati magno Serapidi tibicines, qui per obliquum calamum ad aurem perrectum dextram, familiarem templi deique modulum frequentabant. *Metamorph. Lib. XI.*

43) *C. Barth.* de tubis vet. *Blanchin.* de tribus generib. inſtrument. etc.

44) Siſtrum ab inventrice vocatum. Iſis enim Aegyptiorum regina id genus inveniſſe probatur. *Iuven.* Iſis et irato feriat mea lumina Siſtro. Inde et hoc mulieres percutiunt, quia inventrix huius generis eſt mulier. *S. Iſiaor. Orig. lib. 2. c. 21. Apulejus Metamorph. lib. 11. Ovid. de Ponto.*

45) *Burneys Hiſtory of Muſ.* Vol. I. pag. 203.

46) In bellis itaque ſuis — utuntur — tympano Aegyptii. Pædagog. Lib. 11. cap. 4. pag. 164.

47) Oedip. Egyptiac. T. IV. cap. 13. pag. 426.

48) De trib. generib. inſtrum. vet. pag. 39.

49) Alteram (tubam) apud Aegyptios, quam Oſiris reperit, utunturque ad ſacrificia. *De tubis Vet.* Lib. 3. cap. 7. p. 393.

braucht worden sey. Die **Hetrusker** bedienten sich dieses Instruments in ihren Kriegen [50]).

5) **Eine stark klingende Flöte** (Tibia multisonans). Sie soll ebenfalls eine Erfindung des **Osiris** seyn [51]); kann aber, wenn sie blos aus einem Gerstenhalm gemacht worden, wohl schwerlich sehr stark geklungen haben.

Noch verschiedene andere hieher gehörige Erfindungen werden den Egyptiern zugeschrieben, die aber mit zu schwachen Zeugnissen unterstützt sind, als daß sie verdienten, hier alle angeführt zu werden.

§. 28.

Einen ungleich höhern Grad von Gewißheit in diesem Theil der Kunstgeschichte Egyptens, hätten wir schon längst erhalten können, wenn es unter der Menge von Reisenden, welche die noch vorhandenen Ruinen und Kunstwerke dieses Landes untersucht haben, einigen gefallen hätte, in ihren Untersuchungen auch auf diese Materie Rücksicht zu nehmen. Einige derselben sagen zwar überhaupt, daß man bisweilen auf alten egyptischen Denkmälern, Abbildungen musikalischer Instrumente antreffe; aber von der Form und Beschaffenheit derselben, woraus man vielleicht auf ihren Gebrauch, und die Art von Musik schließen könnte, die durch sie hervorzubringen war, sagen sie nichts. Vorzüglich ist zu beklagen, daß **Pococke** seiner Nachricht von dem erstaunenswürdigen Grabe des **Osymanduas** bey Theben, worin sich ein Gemach findet, das besonders zum Gebrauch der Musik bestimmt zu seyn schien [52]), und dessen Wände noch jezt mit Bildhauerarbeit und musikalischen Instrumenten verziert sind, keine Zeichnungen und ausführliche Beschreibungen beygefügt hat. Da **Osymanduas** nach dem **Diodor** und mehrern Schriftstellern, die seiner erwähnen, viele Jahrhunderte vor dem **Sesostris** regiert haben soll [53]); so könnte die nähere Kenntniß der Form und Beschaffenheit musikalischer Instrumente aus einem so sehr entfernten Zeitalter [54]), über die Musik der Egyptier in den ältesten Zeiten gewiß viele Aufschlüsse geben.

§. 29.

Zwar nicht als Ersatz, aber doch als eine kleine Entschädigung, der über diese Materie bey den meisten Schriftstellern befindlichen Lücke, kann man ein Schreiben von **James Bruce**, nebst einigen Zeichnungen ansehen, welches uns **Burney** in seiner Geschichte der Musik [55]) mitgetheilt hat. Dieser Brief enthält nicht nur einige wichtige Bemerkungen über das Alter und die Beschaffenheit der egyptischen Musik überhaupt, die allenfalls zur Bestätigung einiger im Anfange dieses Kapitels geäußerten Meinungen dienen können; sondern giebt auch Nachrichten von dem jetzigen Zustand derselben, sowol im neuern Egypten, als in dem angränzenden Abyssinien. Es ist der Mühe werth, ihn dem Leser ganz mitzutheilen.

Schreiben des Herrn James Bruce an Herrn Dr. Burney zu London.

„In Abyssinien sind sechs verschiedene musikalische Instrumente bekannt; die **Flöte**, die **Trompete**, die **Kesselpauke**, eine **kleine Trommel**, das **Sistrum** und die **Lyra**.

50) *Clemens Alexandr.* Pædag. Lib. 11. c. 4. p. 164.

51) Apud Aegyptios multisonans tibia, Osiridis inventum est, e calamo hordeaceo. *Jul. Polluc. Onom.* Lib. 4. cap. 10. Segm. 77.

52) *Pococke's* Description of the East, T. I p. 108. „He next mentions a place like those rooms, that were built on purpose for Musick."

53) Is. Newton hält ihn und den **Menes** für eine Person.

54) **Diodor** erzählt, **Osymanduas** habe sieben und zwanzig Generationen früher gelebt, als **Sesostris**. Wenn nun die Regierung des Sesostris ins Jahr vor Christo 1485 fällt, wie ein englischer Chronolog, **Dr. Blair**, bestimmt; so kann man die Erfindung und den Gebrauch musikalischer Instrumente in Egypten, volle 2000 Jahr vor Christo, und beynahe 4000 Jahre vor jetziger Zeit annehmen.

55) Vol. I. pag. 214.

Die vier ersten werden im Kriege gebraucht, und sind am gebräuchlichsten; das fünfte ist dem Dienst der Kirche gewidmet, und das sechste hauptsächlich den Festen und Lustbarkeiten.

Es giebt zwo Hauptsprachen in Abyssinien, die Aethiopische, welches die todte, oder Schriftsprache ist; und die Amharische, oder Sprache von Amhara, die am Hofe gesprochen wird.

Die Flöte wird im Aethiopischen **Kwetz** genannt, ein Wort, welches im Englischen schwer zu schreiben und auszusprechen ist. In der Amharischen Sprache heißt sie **Agada**. An Form und Größe gleicht sie der Deutschen, wird aber langwärts, und mit einem Mundstück gespielt, welches dem Mundstück unserer Clarinette ähnlich ist. Ihr Ton ist nicht stark, aber mit einer gewissen Art von mißtönenden Nebengeräusch begleitet, wie etwa der Ton einer zerbrochenen Hoboe. Dieses Nebengeräusch ist bey dieser Flöte kein zufälliger Fehler, sondern entspringt aus der Einrichtung derselben, und ist absichtlich, weil ohne diesen Fehler das Instrument nicht für gut gehalten werden würde.

Die **Kesselpauke** wird in beyden Sprachen **Nagareet** genannt, weil alle obrigkeitliche Verordnungen und Befehle, die man **Nägär** nennt, vermittelst derselben bekannt gemacht werden. Wenn diese Befehle von den Statthaltern gegeben werden, gelten sie in ihren Provinzen; wenn aber vom König, in ganz Abyssinien. Die Kesselpauke ist ein Zeichen der höchsten Gewalt. So oft der König jemand zum Statthalter einer Provinz ernennt, giebt er ihm eine Kesselpauke, und eine Fahne als Zeichen seiner Einsetzung. Der König läßt überall, wo er geht, 45 solche Kesselpauken vor sich her schlagen. Sie sind an Form und Größe den unsrigen gleich, ausgenommen, daß sie weit unvortheilhafter gebunden sind: denn das Trommelfell ist über den äußern Rand gespannt, und bedeckt wohl ein Drittheil der Außenseite, welches den Klang ungemein dämpft, und ihnen den hellen Metallton benimmt, den die unsrigen haben. Jeder Mann hat nur eine Pauke, die an der linken Seite seines Maulthiers hängt, und mit einem drey Fuß langen, gebogenen Stock geschlagen wird. Im Ganzen ist der Klang derselben nicht unangenehm, und ich habe ihn in einer unglaublichen Entfernung deutlich hören können.

Das dritte Instrument ist eine kleine **Trommel**, und wird in Aethiopischer und Amharischer Sprache **Kabäro** genannt; doch nennt man es auch in einigen Gegenden von Amhara **Hatamo**. Es ist im Durchschnitt halb, und nach der Länge ungefähr zweymal so groß, als unsere gewöhnliche Trommel, und gleicht genau der in der Provence gebräuchlichen, ausgenommen, daß das unterste Ende ein wenig ins Spitzige sich verliert. Ueberall wird es mit der Hand geschlagen, und bisweilen zu Fuß, bisweilen aber auch zu Pferde fortgebracht.

Die **Trompete** wird **Mĕlĕketa** oder **Mĕlĕket** genannt; und **Kenet** in Amharischer, **Keren** (oder Horn) aber in Aethiopischer. Man sieht hieraus, aus welcher Masse sie in den ältern Zeiten gemacht worden ist. Jezt wird sie aus einem Rohr gemacht, welches eine Oeffnung von weniger als einem halben Zoll, aber eine Länge von 5 Fuß und 4 Zoll hat. An diesem langen Stiel ist am Ende ein rundes Stück von einem Kürbis befestigt, welches genau der Stürze an unsern Trompeten gleicht, und an der Außenseite mit kleinen weissen Glöckchen verziert ist. Das ganze Instrument ist mit Pergament überzogen, und überhaupt sehr nett. Diese Trompete giebt nur einen einzigen, sehr lauten, rauhen und fürchterlichen Ton, nemlich den Ton E an. Bey Märschen, ehe der Feind noch gesehen wird, wird sie mäßig geblasen; nachher aber stark und so heftig, daß sie die Wirkung auf die Abyssinischen Soldaten hat, sie in Wuth und Raserey zu bringen, und sie ihres Lebens wegen so unbesorgt zu machen, daß sie sich mit der größten Hitze mitten unter die Feinde werfen. Ich habe oft in Friedenszeiten versucht, welche Wirkung der Klang dieser Trompete auf sie machen würde, und gefunden, daß niemand, der sie hörte, sitzen bleiben konnte, sondern jedermann aufstehen, und, so lange sie geblasen wurde, in Bewegung bleiben mußte.

Das fünfte Inſtrument iſt das **Siſtrum**. Es wird im lebhaften Zeitmaaß, oder bey lebhaften Dankpſalmen gebraucht. Jeder Prieſter hat ein Siſtrum, welches er auf eine ſehr drohende Art ſeinem Nachbar giebt, und dabey mit einer ſo ungeziemenden Heftigkeit tanzt, ſpringt, und ſich herum dreht, daß man ihn weit eher für einen Prieſter des Heidenthums, von welchem dieſes Inſtrument abſtammt, als für einen Chriſten hält. Den äthiopiſchen Namen dieſes Inſtruments habe ich vergeſſen, werde ihn aber beym Durchſuchen meiner Papiere wieder finden.

Das ſechſte und lezte Inſtrument iſt die **Lyra**, welche nie allein, ſondern immer in Begleitung der Singſtimme, mit welcher ſie beſtändig im Einklang geht, geſpielt wird. Auch habe ich nie vielſtimmige Muſik bey irgend einer kultivirten oder unkultivirten Nation gehört, als in Europa. Harmonie iſt die lezte Verfeinerung, welche die Muſik, nach dem Beſize vollſtändiger Inſtrumente, vermuthlich in Italien erhalten hat.

Die **Lyra** hat bisweilen fünf, bisweilen ſechs, am meiſten aber ſieben Saiten, welche von auſſerordentlich fein gedrehten Streifen aus roher Schaafs- oder Ziegenhaut gemacht werden. Sie verderben aber bald, reiſſen in trocknem Wetter leicht, und haben bey feuchter Luft faſt gar keinen Ton. Aus der Idee, daß dieſes Inſtrument die Singſtimme begleiten und unterſtüzen ſoll, ſollte man faſt ſchlieſſen, daß es in den frühern Zeiten beſſer bezogen geweſen ſeyn mußte.

Die Abyſſinier haben die Sage unter ſich, daß das Siſtrum, die Lyra, und die Trommel, in den erſten Jahren der Welt durch **Thot** von Egypten nach Aethiopien gebracht worden ſey. Die Flöte, Keſſelpauke und Trompete aber, glauben ſie, nach eben dieſer Sage, durch Salomon aus Paläſtina mit **Menelek**, dem Sohn der Königin von Saba, erhalten zu haben.

Die Lyra wird in Amhariſcher Sprache **Bèg** (das Schaf) genannt; in der aethiopiſchen **Meſinkò**. Das Wort **Sinko** bedeutet, daß die Saiten mit den Fingern klingend gemacht werden ſollen. In Abyſſinien iſt nie ein Bogen (Plectrum) gebraucht worden, ſo daß **Meſinko**, wenn es buchſtäblich erklärt wird, das **beſaitete** Inſtrument heißt, welches mit den Fingern geſpielt wird. Hieraus ſollte man faſt ſchlieſſen, daß in den älteſten Zeiten kein anderes beſaitetes Inſtrument in Abyſſinien geweſen ſey; auch findet man jezt nur dies einzige daſelbſt.

Bey den Mahometanern findet man zwar bisweilen auch die Cither; allein dieſe bringen ſie mit ſich aus Arabien, wohin ſie jährlich, ums Handels oder um der Andacht willen, reiſen. Da dieſes Inſtrument einen Hals hat, ſo iſt es ſicher von neuer Erfindung; denn die Häſe ſind wahrſcheinlich erſt erfunden worden, nachdem die Saiten von verſchiedener Länge und Dicke, auf den Harfen und Lyren ſchon ſo vervielfältigt waren, daß mit Bequemlichkeit keine mehr angebracht werden konnten. Dann erſt wurde dieſe Verbeſſerung, durch den Druck der Finger die Saite zu verkürzen, und auf einer einzigen mehrere Töne hervorzubringen, eingeführt, die zur höchſten Vervollkommung der Saiteninſtrumente, wenig mehr zu thun übrig ließ, als etwa die Erfindung eines Bogens.

Die Saiten, welche die Form der Lyra beſtimmen, waren in den älteſten Zeiten von den Hörnern einer Art von Ziege gemacht, die **Agäzän** genannt wird, von der Größe einer kleinen Kuh iſt, und ſich häufig in der Provinz **Tigrè** findet. Ich habe viele Lyren geſehen, die ſehr zierlich von ſolchen Hörnern gemacht waren, welche die Natur ſelbſt zu dieſem Gebrauch geſchoſſen zu haben ſcheint. Einige Hörner von einer africaniſchen Art dieſes Thiers kann man in **Büffons** Beſchreibung des königl. franzöſiſchen Naturalien-Cabinets ſehen. Sie ſind gebogen, und nicht ſo regelmäßig wie die Abyſſiniſchen; allein, nachdem Feuergewehr in der Provinz von **Tigrè** bekannt, und die Waldungen niedergehauen wurden, wurde auch dieſes Thier ſeltener, und die Lyra mußte aus einem leichten rothen Holze gemacht

werden. Indessen ist sie doch überall in einer gewunden gedrehten Form gemacht, um die Materie, woraus sie in den ältern Zeiten gemacht war, nachzuahmen.

Das Königreich von Tigré, die größte und volkreichste Provinz von Abyssinien, und viele Jahrhunderte hindurch der Sitz des Hofs, bekam zuerst Wissenschaften, so wie auch eine bürgerliche und gottesdienstliche Einrichtung. Es erstreckte sich einst bis zur rothen See; verschiedene Ursachen und Veränderungen zwangen aber die Einwohner, ihre Seeküsten verschiedenen fremden Nationen, Heiden und Mahometanern, zu überlassen. So lange sie noch im Besitz der See waren, gab sie ihnen, wie sie sagen, so viel Schildpatte, daß sie ihre Lyren, so wie nach dem Zeugniß des **Apollodor** und **Lucian** die alten Egyptier thaten, daraus machen konnten; seitdem sie aber diese Quelle verloren haben, setzen sie an die Stelle der Schildpatte eine besondere Art von Kürbis, dessen Rinde sehr hart und dünn ist; diese bearbeiten sie mit dem Messer noch immer so, daß sie der Figur einer Schildkröte ähnlich wird.

Die Lyra ist gewöhnlich 3 Fuß, auch wohl 3 Fuß und 6 Zoll hoch; das heißt, oben von der Spitze der Hörner an, bis an den untersten Theil des Klangbodens. Sie ist außerordentlich leicht, und bequem fortzubringen, wie auch ein Instrument in einem so unebenen und bergigten Lande nothwendig seyn mußte.

Wenn man die Theile betrachtet, woraus diese Lyra besteht, so kann man ihr das höchste Alter nicht absprechen. Der Mensch war in seinem ersten Zustand ein Jäger, oder ein Fischer; und dasjenige Instrument ist gewiß das älteste, aus dessen Beschaffenheit man diesen Zustand am meisten erkennen kann. Die Lyra, die hauptsächlich aus zween Stücken zusammengesetzt ist, bedurfte zu dem einen nur der Hörner eines Thiers, und zu dem andern der Schale eines Fisches.

Es ist wahrscheinlich, daß die Lyra mit den Aethiopern so lange in diesem rohen Zustand blieb, als sie selbst auf ihren regnigten, steilen und rauhen Bergen wohnten. Als aber nachher ihrer viele sich längst dem Nil nach Egypten zogen, mußte die Leichtigkeit sie fortzubringen, ihnen, bey so großer Hitze und ermüdenden Wegen, gewiß sehr angenehm seyn. Bey ihrer Ankunft in Egypten nahmen sie ihre Wohnungen in Berghöhlen, welche noch bis diesen Tag bewohnt werden. Selbst in diesen Umständen hätte ihnen ein größeres Instrument als die Lyra ist, sehr unbequem, und in ihren Hölen manchen Zufällen unterworfen seyn müssen; als aber dieses Volk an Zahl und Muth zunahm, wagten sie sich hinunter in die Ebene, und baueten Theben. Nunmehr, so bequem, in einem so schönen Himmelsstrich, die ganze Natur lächelnd um sie herum, kultivirten und verfeinerten sie Musik und andere Künste, und die unvollkommene Lyra wurde zu einem Instrument erweitert, von doppelter Größe und Umfang. Die Größe der Harfe konnte nun nicht länger mehr unbequem seyn; der Nil trug die Einwohner leicht und ohne Mühe, wohin sie wollten, und es läßt sich vermuthen, daß bey den schönen Abenden dieses Landes der Nil der angenehmste Platz war, wo dieses Instrument gebraucht wurde; wenigstens scheint der Sphinx, und der Lotus auf dem Kopfe desselben, darauf anzuspielen, daß es auf irgend eine Weise mit diesem Fluße in Beziehung stand.

Hinter den Ruinen des egyptischen Thebens, ein wenig gegen Nordwest, liegt eine große Menge von Bergen, in welchen sich entsetzliche Hölen befinden, die, der Tradition zufolge, Gräber der ersten Thebanischen Könige sind. Der größte dieser ausgehölten Berge, enthält einen großen **Sarcophagus** von Granit, von welchem blos am Augenliede etwas zerbrochen ist. **Pococke**, glaube ich, (denn ob ich gleich sein Werk bisweilen angesehen habe, so habe ich es doch nie lesen können,) war in dieser Grotte, und muß, wie ich vermuthe, darin geschlafen haben, denn er läßt eines von den wenigen Denkmälern ganz unbemerkt, woraus sich auf den ersten Zustand der Künste in Europa schließen läßt.

Beym Eingang des Weges, der gemächlich abwärts in das Gemach führt, worin der Sarcophagus ist, stehen zween Säulen, an jeder Seite eine; die an der rechten Seite stellt die Figur des Sca-

baeus Thebaicus war, von welcher vermuthet wird, daß ſie ein Sinnbild der Unſterblichkeit ſey; an der linken Seite iſt ein Crocodil, welches mit den Zähnen an dem Apis hängt, und ihn in die Fluthen zieht: beyde ſind von erhabener Gypsarbeit. An dieſem Merkmal kann jeder dieſe Grotte erkennen, der ſie zu ſehen wünſcht. Am Ende des Eingangs linker Hand, iſt das Gemälde eines Mannes, der auf der Harfe ſpielt, in Freſco und noch ganz unverſehrt.

Seine Kleidung gleicht einem Hemde, ſo wie ſie noch jezt die Frauenzimmer in Abyſſinien, und die Männer in Nubien tragen. Es ſcheint weiſes Linnen oder Neſſeltuch, mit kleinen rothen Streifen, zu ſeyn. Es reicht herunter bis an den Fußknöchel. Die Füße ſind blos; Hals und Arme ebenfalls; die weiten Ermel ſind über dem Ellenbogen in Falten zuſammen gelegt; das Haupt iſt abgeſcheren. Es ſcheint ein dicker, ſtarker Mann, ungefähr funfzig Jahre alt zu ſeyn, der Farbe nach einer von den dunkelbraunſten Egyptiern.

Aus den einzelnen Theilen dieſer Figur zu ſchließen, muß der Maler derſelben, mit einem guten europäiſchen Schildmaler ungefähr einerley Geſchicklichkeit gehabt haben; demohngeachtet hat er die Handlung des Muſikers auf eine ſolche Art vorgeſtellt, daß ſie unmöglich verkannt werden kann. Die linke Hand ſcheint in dem obern Theil des Inſtruments, in der Gegend des Alts ſo beſchäftigt zu ſeyn, als wenn ſie ein Arpeggio machte; indem ſie ſich vorwärts beugt, ſcheint die rechte Hand von dem unterſten Ton anfangen, und mit der größten Geſchwindigkeit in die Höhe gehen zu wollen. Dieſe von einem mittelmäßigen Künſtler ſo kenntlich gemachte Bewegung zeigt, daß es in jenen Zeiten eine gewöhnliche Stellung war, oder in andern Worten, daß geſchickte Hände häufig waren, folglich Muſik gut verſtanden und fleißig ausgeübt wurde.

Wenn wir die Statur dieſes Harfenſpielers ungefähr zu 5 Fuß und 10 Zoll annehmen, ſo muß die Harfe eine Höhe von etwas weniger als ſechs und einen halben Fuß gehabt haben. Sie ſcheint auf ihrem Fuße von ſelbſt im Gleichgewicht ſtehen zu können, und bedarf blos einer kleinen Hülfe des Spielers, ſich aufrecht zu erhalten. Sie hat 13 Saiten, aus deren Länge, Stärke und ganzen Art der Bearbeitung man ſehen kann, daß ſie auf eine ganz andere Weiſe gearbeitet ſind, als die Saiten der Lyra.

Dieſes Inſtrument iſt von einer weit zierlichern Form, als die dreyeckigte griechiſche Harfe. Das Vorderholz, welches mit der längſten Saite gleich läuft, fehlt ganz, wodurch der Ton deſſelben gewiß gewonnen hat, obgleich das Inſtrument dadurch auch ſchwächer, und Zufällen leichter unterworfen werden konnte, wenn das Fortbringen deſſelben in Egypten überhaupt nicht ſo bequem geweſen wäre. Der hintere Theil iſt der Sangboden, der aus vier dünnen Stücken von Holz coniſch zuſammengeſezt iſt, das heißt: gegen den Fuß immer weiter, ſo daß, wie die Länge der Saiten zunimmt, auch der Klangboden, in welchem der Ton vibriren muß, nach Verhältniß größer wird.

Außerdem iſt der ganze Bau dieſer Harfe ſehr verhältnißmäßig und ſchön; die Verzierungen ſind gleichfalls auf die beſte Weiſe angebracht. Der Fuß und die Seiten ſind wahrſcheinlich mit Elfenbein, Schildpatte und Perlenmutter, welches die gewöhnlichen Produkte der benachbarten Seen und Wüſten ſind, verziert oder eingelegt. Selbſt in unſern Zeiten würde es unmöglich ſeyn, ein geſchmackvolleres und zierlicheres Inſtrument zu machen.

Außer der Zierlichkeit der äußern Form, muß man auch bemerken, daß es einem vollkommenen Inſtrumente auch im Innern ſehr nahe kommt; denn es fehlen blos zwo Saiten, um einen Umfang von zwo vollen Octaven zu haben. Ob dieſe abſichtlich weggelaſſen ſind, oder nicht, läßt ſich jezt nicht beſtimmen, da wir keinen Begriff von der Muſik und dem Geſchmack jener Zeiten haben; allein, wenn dieſe Harfe wirklich in dem Verhältniß gemalt iſt, in welchem ſie gemacht war, ſo läßt ſich beweiſen, daß ſie kaum mehr als die darauf befindlichen 13 Saiten enthalten konnte. In der That, der Quer-

balken müßte ſchon allein von der Anſpannung der vier längſten Saiten brechen, wenn ſie von der Größe und Dicke der unſrigen wären, und ſo hoch geſtimmt würden, wie bey uns geſchieht.

Ich betrachte dieſes Inſtrument als die Thebaniſche Harfe vor und aus den Zeiten des Seſoſtris, der die Stadt Theben verſchönerte, und wahrſcheinlich veranlaßt hat, daß ſowol dieſe Harfe, als andere Figuren in dem Grabe ſeines Vaters gemacht wurden, zum Denkmal der Ueberlegenheit, welche Egypten zu jenen Zeiten in der Muſik über alle fremde Nationen hatte, die von ihm entweder blos beſucht, oder unterjocht waren.

Die Aſtronomie, und man kann glauben, auch andere Künſte, machten um dieſe Zeit in Oberegypten ſehr geſchwinde Fortſchritte, bis ungefähr funfzig Jahre nachher; zwiſchen dieſer Zeit, und der Perſiſchen Eroberung muß irgend etwas vorgefallen ſeyn, wodurch ſie gänzlich zu Grunde giengen, welchen Zuſtand die Geſchichtſchreiber irrigerweiſe für ihren erſten Urſprung gehalten haben.

Wir wiſſen, daß um die Zeit des Seſoſtris, wenn nach der Vermuthung Newtons dieſer Fürſt und Seſac eine Perſon ſind, in Paläſtina die Harfe nur zehen Saiten hatte; da aber David beym Spielen derſelben vor der Arche zugleich tanzte und ſang, ſo iſt es klar, daß ſein Inſtrument nur von ſehr kleinem Umfang ſeyn konnte, vielleicht wenig größer, als unſere Cither; obgleich dieſe Harfe wahrſcheinlich egyptiſchen Urſprungs war, ſo konnte doch von den Zeiten Moſes her, ihre Größe ſehr verändert worden ſeyn, um ſie in den vielen Wanderungen der Iſraeliten deſto leichter fortbringen zu können.

Eine andere Harfe, die dieſer Thebaniſchen am nächſten kommt, iſt zu Ptolemais in dem Cyrenaicum auf einem Basrelief vorgeſtellt, und zwar zweymal. Sie hat funfzehen Saiten, oder zwo volle Octaven; allein der Zuſatz dieſer zwo Saiten hat zugleich den Zuſatz eines Vorderholzes zur Unterſtützung des obern Querbalkens veranlaßt, ſo daß die Form derſelben dreyeckigt iſt. Das Ende des Fußes iſt in Form eines Widderkopfes gegründet, welches auf ihren Thebaniſchen Urſprung anzuſpielen ſcheint; und ich ſollte denken, daß dieſes Inſtrument wirklich egyptiſchen Urſprungs ſeyn müßte, weil man, ſoviel ich weiß, auf griechiſchen Bildhauer-Arbeiten nie eine Harfe mit einer ſolchen Anzahl von Saiten geſehen hat.

Da die Erfindung des Pedals unſere neuen Harfen von der großen Menge von Saiten befreyt, und ſie der Einfachheit der Thebaniſchen näher gebracht hat, ſo hoffe ich, unſere Künſtler, und beſonders Merlin, werden ſich nun bemühen, auch ein wenig Thebaniſche Zierlichkeit in der Form derſelben anzubringen. Die Harfe iſt das Lieblingsinſtrument des ſchönen Geſchlechts, und es muß nichts geſpart werden, ſie recht ſchön zu machen; denn es ſollte eine Hauptſorge der Menſchen ſeyn, das ſchöne Geſchlecht auf alle mögliche Weiſe zur Ausübung der Muſik aufzumuntern, da ſie das einzige Vergnügen iſt, welches im Uebermaaß genoſſen werden kann, und doch das Herz tugendhaft und unverderben erhält.

Von dem, was entweder auf dieſer Harfe hervorgebracht werden kann, oder was ſich aus ihrer Beziehung auf den Zuſtand der Muſik, in einer Zeit, wo Menſchen im Stande waren, ein ſolches Inſtrument zu machen, ſchlieſſen läßt, ſage ich nichts; auf alle Weiſe aber iſt es ein merkwürdiges Stück, und verdient alle Aufmerkſamkeit. Es iſt älter als alle Nachrichten von dem Zuſtand der älteſten Muſik und muſikaliſchen Inſtrumente in Egypten, und in Betracht ſeiner Form, Verzierung und Umfang ein unwiderſprechlicher Beweis, unwiderſprechlicher als tauſend griechiſche Citata, daß Geometrie, Zeichenkunſt, Mechanik und Muſik, zu der Zeit, da dieſe Harfe gemacht worden, in der größten Vollkommenheit geweſen ſeyn müſſen; und daß der Zeitpunkt, den wir für die Erfindung der Künſte in Egypten beſtimmen, blos als der Anfang der Epoche ihrer Wiederherſtellung anzuſehen ſey.“ So weit das Schreiben des Herrn Bruce.

§. 30.

Aus dieſen zum Theil ſehr ſchätzbaren Nachrichten, ſo wie aus der vorher beſchriebenen Anzahl muſikaliſcher Inſtrumente, die nach den Zeugniſſen älterer Geſchichtſchreiber bey den Egyptiern gebräuchlich ſeyn ſollen, kann man nun zwar mit Gewißheit ſchließen, daß Muſik in Egypten von den älteſten Zeiten her ausgeübt worden, und beliebt geweſen iſt. Wie aber dieſe egyptiſche Muſik beſchaffen war, ob ſie einen gewiſſen Grad von Ausbildung erreicht, oder, wie aus den meiſten ihrer Inſtrumente, ſelbſt die von Bruce beſchriebene Thebaniſche Harfe nicht ausgenommen, wahrſcheinlich zu ſchließen iſt, ein roher Anfang der Kunſt, ein der Betrachtung der Nachwelt unwürdiges Ding geblieben iſt, läßt ſich nicht leicht beſtimmen. Zur Beſtimmung dieſer Frage würden Nachrichten von ganz anderer Art erforderlich ſeyn, als die ſind, welche wir übrig behalten haben. Es giebt der Erforderniſſe, auch nur zu einem mäßigen Grad von Vollkommenheit dieſer Kunſt, noch außer den Inſtrumenten ſo viele, die ſämmtlich von den Geſchichtſchreibern der egyptiſchen Künſte und Wiſſenſchaften übergangen ſind, und ohne welche gleichwol ſo wenig in der Muſik, als in andern Künſten und Wiſſenſchaften, eine wirklich etwas beträchtliche Ausbildung gedacht werden kann; daß man genöthigt iſt, die Beſtimmung dieſer Frage entweder gänzlich aufzugeben, oder Vermuthungen und Folgerungen zu wagen, die zwar, wenn ſie von Dingen abgezogen ſind, deren wahre Beſchaffenheit genauer bekannt iſt, zu einem hohen Grad von Wahrſcheinlichkeit, aber nie zur völligen Gewißheit gebracht werden können. Ich will demohngeachtet einige ſolcher Folgerungen wagen.

§. 31.

Die Notirungskunſt, oder die Wiſſenſchaft, muſikaliſche Gedanken aufzuſchreiben, iſt in der Muſik ſo wichtig, als die Schreibkunſt in der Gelehrſamkeit. Wenn wir für die unterſchiedenen Laute einer Sprache keine Zeichen erfunden hätten, vermittelſt welcher ſie gleichſam ſichtbar und bleibend gemacht werden können, ſo dürfte wohl ihre Ausbildung viel ſpäter, oder vielmehr nie zu der Vollkommenheit gekommen ſeyn, in welcher wir ſie jezt ſehen. Mit der muſikaliſchen Sprache, deren Laute eben ſo leicht wie die Sprachlaute verſchwinden, hat es die nemliche Bewandniß, und es iſt eine unwiderſprechliche Wahrheit, daß alle Völker, die ihre Melodien nicht aufzuſchreiben wiſſen, eine noch ſehr unbedeutende Muſik haben. Lieder von ſo kleinem Umfang, daß jeder im Stande iſt, ſie leicht auswendig zu behalten, ſind die ganze Muſik ſolcher Völker; an etwas, das einer aneinander hängenden muſikaliſchen Rede auch nur einigermaßen gliche, iſt gar nicht zu denken. Sprache und Schreibkunſt, Muſik und Notenſchrift, ſtehen in einem ſo natürlichen und nothwendigen Zuſammenhang mit einander, daß ſie nie anders als mit gleichen Schritten zur Vollkommenheit hinaufſteigen können, und keines ohne das andere gedeihen kann.

§. 32.

Nun werden zwar von den meiſten Schriftſtellern einmüthig die Phönicier [56]) für das erſte, und die Egyptier für das zweyte ſchreibende Volk in der alten Welt gehalten; aber eben ſo einmüthig wird erkannt, daß dieſe erſte Schreibekunſt noch ſehr unvollkommen war. Natürlicherweiſe zielten die erſten Verſuche hierin blos darauf, das Andenken von Begebenheiten und Entdeckungen zu erhalten, von welchen man glaubte, daß der Nachwelt daran gelegen ſeyn könnte. Es giebt hinlängliche Beweiſe, daß man zur Erreichung dieſer Abſichten in den erſten Jahrhunderten der Welt, ſowol Säulen, Altäre und andere Mittel ähnlicher Art, als auch, und zwar vorzüglich, Geſänge und angeordnete Feſte gebrauchte. Das allgemeinſte unter dieſen Mitteln waren die Geſänge, deren Gebrauch man in den entfernteſten Jahrhunderten bey allen Völkern, ſowol der ältern als der neuern Welt, eingeführt findet. Die

56) Phoenices primi, famæ ſi creditur, auſi Manſuram rudibus vocem ſignare figuris. *Lucan.*

Egyptier [57]), Phönicier [58]), Araber [59]), Chineſen [60]), Gallier [61]), Griechen [62]), Mexicaner [63]), Peruvianer [64]), und ſogar die alten Bewohner des Nords, von Braſilien [65]), Island [66]), Grönland [67]), Virginien [68]), Sanct Domingo [69]), und Canada [70]) hatten ſie, und ihr Gebrauch hat ſogar bey einigen Völkern noch nach der Erfindung der alphabetiſchen Schrift fortgedauert, wie man aus dem Geſange Moſes, auf den wunderbaren Durchgang durchs rothe Meer, ſehen kann.

§. 33.

Von dieſen erſten Verſuchen, das Andenken von Begebenheiten fortzupflanzen, gieng man mit ſehr langſamen Schritten zur weitern Vervollkommung fort. Die Abbildung körperlicher Gegenſtände, die bey den alten Egyptiern gewöhnlich war, und die man ſogar noch in den neuern Zeiten bey den Mexicanern [71]) fand, erhielt ſich erſt lange Jahre, ehe ſie nur bis zu der noch immer ſehr unvollkommenen hieroglyphiſchen Schrift erweitert werden konnte. Da man aber bald fühlte, daß ſelbſt dieſe Hieroglyphen keiner großen Vervollkommung fähig waren, und nicht leiſten konnten, was man bey allmähliger Erweiterung der Begriffe, und bey dem Wachsthum der Sprachen, von ihnen erwartete, mußte man von dem angefangenen Wege gänzlich abgehen, und auf eine andere Weiſe zum Zweck zu gelangen ſuchen. Man erfand nun erſtlich Zeichen für ganze Worte und Sylben, bis man endlich nach und nach von dieſer Wort- und Sylbenſchrift auf die Buchſtabenſchrift kam, welcher ſich nun die meiſten kultivirten Völker der Erde bedienen. Wie viele Anſtrengung und Zeit dieſe große und wichtige Erfindung dem menſchlichen Geiſte gekoſtet haben müſſe, ſtellt ſich jeder leicht vor, der nur einigen Begriff vom Bau der Sprachen hat, und weiß, daß zwiſchen dem Laut der Worte, und den willkührlichen Zeichen derſelben keine ſo nothwendige Verbindung herrſcht, daß man leicht von dem einen auf das andere hätte geleitet werden können.

Daß die Erfindung der Notenſchrift dem menſchlichen Geiſte nicht weniger Anſtrengung und Mühe gekoſtet haben müſſe, läßt ſich ſehr leicht aus der langen Reihe von Jahrhunderten erweiſen, die zur Ausbildung derjenigen erforderlich waren, welcher wir uns jezt bedienen. Die nähere Geſchichte derſelben in der Folge dieſes Werks, wird es deutlicher und anſchaulicher machen.

§. 34.

So gewiß es nun iſt, daß man aus der Beſchaffenheit der Sprache und Schrift eines Volks, auf die Kenntniſſe deſſelben ſchlieſſen kann; ſo gewiß iſt es auch, daß ſich ein ähnlicher Schluß in Abſicht auf Muſik und Notenſchrift machen läßt. Ob aber die Egyptier eine ſolche Notenſchrift, von irgend einer Art, gehabt haben, oder nicht, wird von keinem einzigen Schriftſteller des Alterthums angeführt; auch nicht den kleinſten Wink findet man davon, man müßte denn das, was Dionyſius in ſeinem Traktat von der Auslegungskunſt ſagt: daß die Egyptier die Töne ihrer Muſik mit den Vocalen ihres

57) *Clemens Alexandr.* Strom. l. 6. pag. 757.
58) *Sanchoniaton* apud Euſebium, l. 1. p. 38.
59) Hiob Cap. 26. V. 14.
60) Lettr. edifiant. T. 19. p. 477.
61) *Tacit.* de morib. Germanor. n. 2. Bibl. univerſ. T. 6. p. 299.
62) Mem. de l'Acad. des Inſcripti. T. 6. pag. 165. *Tacit.* Ann. l. 4. n. 43.
63) *Theod. de Bry* rer. Americ. T. 2. p. 4. p. 123.
64) Hiſt. des Incas, T. I. p. 321. T. II. p. 56. 57. 145. Die Peruvianer ſollen noch jezt eine Ode aus ihren älteſten Zeiten ſingen, worin die Geſchichte der Welt nach ihrer alten Theologie enthalten iſt.
65) Voyage de *Coreal*, T. I. p. 199. 203. Voyage de *J. de Lery*, p. 248.
66) Bibl. ancien. et moderne, T. II. p. 241.
67) Hiſt. natur. de l'Islande, T. II. p. 232.
68) Journ. des Sçavans, Mars, 1681. p. 46.
69) Hiſt. gener. des Voyag. T. XII. pag. 219.
70) Moeurs des Sauvages, T. I. pag. 519.
71) S. Allgemeine Reiſen, in der Beſchreibung der Eroberung von Mexico, wo angeführt wird, daß die Einwohner dem Montezuma die Nachricht von der Landung des Cortez durch eine Zeichnung gaben.

Alphabets benannt hätten, hierher rechnen wollen. Da aber blos von einer Benennung die Rede ist, so kann wohl dadurch nichts bewiesen werden.

§. 35.

Die Aehnlichkeit, die die Egyptier in ihrer körperlichen Bildung, Sitten, Geschmack, Anhänglichkeit an Gewohnheiten u. s. f. mit den Chinesen haben, und die Meinung des Deguignes, daß 1122 Jahre vor Christo, eine Colonie Egyptier nach China gegangen sey, könnte vielleicht in dieser dunkeln Materie einige Vermuthungen veranlassen; denn die Chinesen haben wirklich eine Notenschrift, ob sie gleich, so wie ihre Musik überhaupt, gegen die unsrige betrachtet, äußerst unvollkommen ist. Sie bedienen sich nemlich, so wie mehrere Völker, der Buchstaben ihrer Sprachschrift dazu, und schreiben sie auch auf die nemliche Art, wie ihre Sprache, nach aufrecht stehenden Colonnen, die auf der rechten Seite angefangen werden [72]). Da nicht nur die Buchstaben der Egyptier, sondern auch die Art sie zu schreiben, mit der chinesischen Art viele Aehnlichkeit hat, so ließe sich vielleicht aus dieser Uebereinstimmung vermuthen, daß die Egyptier auch eine ähnliche Notenschrift gehabt haben könnten. Aber auch selbst dann, wenn sie wirklich eine solche gehabt hätten, ließe sich daraus für die Vollkommenheit ihrer Musik nicht der vortheilhafteste Schluß machen, sondern würde vielmehr gerade ein Beweis seyn, daß diese Kunst bey ihnen nie aus einem gewissen Zustand der Kindheit herausgekommen sey. Die größten Verehrer der chinesischen Wissenschaften und Künste, können doch bey allem lobe, welches sie der Musik der Chinesen ertheilen, nicht umhin zu gestehen, daß ihre Notirungskunst große Unbequemlichkeiten habe, und bey keiner andern Musik, als der chinesischen zu gebrauchen seyn würde. Wenn diese Verehrer glauben, die zugestandene Unbrauchbarkeit der chinesischen Tonschrift für andere als chinesische Musikarten, gereiche der Musik dieses Landes zu keinem Vorwurf, und könne übrigens mit der Vollkommenheit und dem innern Werth derselben gar wohl bestehen, so beweisen sie weiter nichts, als daß sie von diesen Sachen noch nicht hinlänglich unterrichtet sind. Armuth an Zeichen, setzt Armuth an Worten und Begriffen voraus, so wie eine zu große Menge derselben, Unordnung und Verwirrung. In dem einen Fall sind offenbar die Chinesen mit ihren Sprachzeichen, deren sie an 80000 zählen, und die überhaupt so weitläuftig sind, daß die Erlernung derselben die einzige, lebenslängliche Beschäftigung eines Gelehrten unter ihnen ausmacht; alles, was man von ihrer Musik weiß, beweist, daß sie mit ihrer Notenschrift auch im andern Fall sind.

§. 36.

Da indessen die Bemerkung der Aehnlichkeit, die sich in Sitten, Gebräuchen, Geschmack, und andern Dingen mehr, zwischen den alten Egyptiern und Chinesen findet, in Absicht auf die Notenschrift des ersten Volks blos zu einer schwachen Vermuthung berechtigt, die sich mit keinem einzigen Beweise unterstützen läßt; da das Beyspiel so mancher anderer Völker zeigt, daß man viele Jahrhunderte hindurch eine Art von Musik haben kann, ohne sie schreiben zu können; so ist man vielleicht am wenigsten einem Irrthum ausgesetzt, wenn man überhaupt annimmt, daß die wirklich große Kunst, Musik zu schreiben, den den Egyptiern gar nicht bekannt war. Sowol die Gelehrsamkeit, als die übrigen Künste dieses Volks, so weit uns ihre Beschaffenheit bekannt worden ist, geben mehr als eine Ursache an die Hand, einen solchen Schluß zu machen, und so lange man nicht etwa die heiligen Bücher des Mercur, in welchen die Lobgesänge auf die egyptischen Gottheiten verzeichnet waren, auffinden, und uns durch die Entzifferung derselben vom Gegentheil überführen wird, als eine gewisse Wahrheit anzunehmen.

72) Eine Probe dieser chinesischen Notenschrift findet man im Essai sur la Musique von *La Borde*, Vol. I. pag. 144.

§. 37.

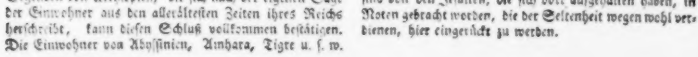
Die nothwendige Folge dieſes Schluſſes iſt, daß die ganze Muſik der Egyptier blos aus einer gewiſſen Art von kurzen Liedern beſtanden haben kann, ſo wie ungefähr unſere Volkslieder ſind [73]).

§. 38.

Eine zweyte Quelle, woraus ſich auf den Grad von Vollkommenheit der egyptiſchen Muſik ſchließen laſſen muß, ſind die uns durch Beſchreibungen und Abbildungen bekannt gewordene Inſtrumente dieſes Volks. Die Lyra mit drey Saiten, man mag auch die Stimmung derſelben annehmen, wie man will, verſpricht nur ſehr wenig. Iſt ſie nach den Tönen e — f — g. geſtimmt geweſen, wie die meiſten muſikaliſchen Schriftſteller glauben, ſo iſt es das ärmſte Inſtrument, was ſich denken läßt; und war ſie nach Quarten geſtimmt, wie Rouſſier (Mem. p. 139.) glaubt, nemlich: H — E — A; ſo war es faſt noch ſchlimmer, weil die uns aufbehaltene Form dieſes Inſtruments, ohne Hals, Griffbret, oder irgend etwas, woraus ſich vermuthen ließe, daß die zwiſchen den Quarten liegenden Töne etwa mit den Fingern durch Verkürzung der Saiten hätten gegriffen werden können, abgebildet iſt, folglich nach unſern Begriffen noch weniger muſikaliſch brauchbar ſeyn konnte.

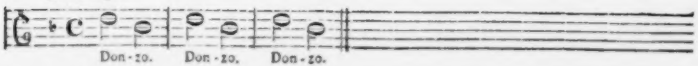
73) Die Verwandſchaft der Aethiopier mit den Egyptiern, und die jetzige Beſchaffenheit der Muſik in verſchiedenen Gegenden von Aethiopien, die ſich nach der eigenen Sage der Einwohner aus den allerälteſten Zeiten ihres Reichs herſchreibt, kann dieſen Schluß vollkommen beſtätigen. Die Einwohner von Abyſſinien, Amhara, Tigre u. ſ. w. haben nemlich gewiſſe Geſänge im Gebrauche, die ſie Jahr aus Jahr ein unverändert wiederholen. Einige derſelben ſind von den Jeſuiten, die ſich dort aufgehalten haben, in Noten gebracht worden, die der Seltenheit wegen wohl verdienen, hier eingerückt zu werden.

In Amhara:



In Gonga:

In Tigrē:



Dies ſind Klaglieder, und werden ſo, wie ſie hier ſtehen, bis zum Ekel wiederholt, ſo lange nemlich, bis ſich die Sänger erleichtert oder erhört glauben. Noch andere Völker haben ähnliche Lieder, die ſie aber mehr heulen als ſingen. Dieſe Völker haben auch eine geiſtliche Muſik; ihre Prieſter, die ſie Dabetara nennen, ſingen aber mit ſo unſanften Stimmen, und machen bey dieſem unſanften Geſang nach der Weiſe der Egyptier mit Klappern, mit dem Siſtrum und mit Caſtagnetten ein ſolches Geräuſch, daß es gefunden Ohren unerträglich ſeyn ſoll. Demohngeachtet machen ſich ſelbſt die vornehmſten Perſonen des Landes eine Ehre daraus, bey Feſttagen dieſes Geräuſch vermehren zu helfen, und ſelbſt auf den Klappern zu ſpielen. S. *Jobi Ludolfs* Hiſtor. Aethiopica, Lib. III. cap. 6. Lib. II. c. 13. Lib. I. c. 14.

§. 39.

Das Siſtrum verſpricht wenig mehr. Ein bekannter Schriftſteller [74]) beurtheilt es auf folgende Weiſe: „Man darf nur die Bildung eines unter dem Namen Siſtrum bekannten muſikaliſchen Inſtruments, es ſey von Silber, oder Erz, mit Aufmerkſamkeit betrachten, ſo wird man erkennen, daß unmöglich die geringſte Harmonie, ſondern blos ein ſcharfer Laut, davon hat entſtehen können, welcher, in Vereinigung mit dem Schalle der groben Flöte, auf egyptiſch Chune genannt, und dem Brüllen des Ochſen Apis, jene übelſtimmende Muſik hervorbrachte, welche Claudian in folgenden nachahmenden Verſen beſchreibt:

— — — Nilotica ſiſtris
ripa ſonat, phariosque modos Aegyptia ducit
Tibia, ſubmiſſis admugit cornibus Apis [75]).

Ueber mehrere egyptiſche Inſtrumente fällt der nemliche Schriftſteller ein ähnliches Urtheil. Er hält ſie ſämmtlich für zu ſchlecht, als daß auf irgend eine Weiſe eine erträgliche Melodie darauf hätte hervorgebracht werden können. Die Prieſter wollten ſie auch vielleicht blos ihrer großen Unvollkommenheit wegen nicht in den Tempeln dulden, und ſangen ihre heiligen Lieder ohne alle Inſtrumentalbegleitung. Sein Endurtheil iſt, daß die Egyptier zwar eine Muſik, aber eine ſehr ſchlechte, und eben ſo abſcheuliche gehabt haben, wie noch heut zu Tage die Muſik bey allen Völkern in Africa und im ſüdlichen Aſien iſt.

§. 40.

Wenn dieſen Urtheilen über die Beſchaffenheit der egyptiſchen Inſtrumente, die von Herrn **Bruce** beſchriebene Thebaniſche Harfe zu widerſprechen ſcheint, ſo kömmt es nur auf eine kleine nähere Unterſuchung an, um ſich zu überzeugen, daß ſie eben ſo wenig, wie alle ſchon genannte Inſtrumente der Egyptier, im Stande iſt, für ihre Muſik eine günſtigere Meinung zu erregen. Blos der äußere zierliche Bau dieſer Harfe iſt unerklärlich, weil er ſich mit dem ſonſt bekannten ſteifen Geſchmack der Egyptier in Werken dieſer Art, auf keine Weiſe reimen laſſen will; nicht aber ihre 13 Saiten, die gegen den nöthigen Reichthum von Tönen verglichen, welche zu einer Muſik von einiger Vollkommenheit erforderlich ſind, nur ſehr wenig bedeuten wollen. Um dieſes vollkommen einzuſehen, darf man nur an die einfache Harfe unſerer Zeit denken, die, ob ſie gleich einen Umfang von 5 vollen diatoniſchen Octaven hat, dennoch von jedem wahren Muſikverſtändigen zur Hervorbringung einer etwas beträchtlichern Muſik, als etwa ein Lied, oder ein anderes auf eine einzige Tonart eingeſchränktes kleines Stück iſt, unbrauchbar befunden wird. Wenn 5 volle Octaven ſo wenig vermögen, was wollen 13 Saiten, die nicht einmal zwo volle Octaven ausmachen?

§. 41.

Ein dritter Grund, warum ſich bey den Egyptiern ſchwerlich eine etwas vollkommene Muſik denken läßt, liegt in dem Geſetze, nach welchem jeder Sohn bey dem Geſchäffte ſeines Vaters bleiben

74) *Paw*, recherches philoſophiques ſur les Egyptiens et les Chinois. Tome I. pag. 213. Die deutſche Ueberſetzung der hierher gehörigen Stellen ſ. in meiner muſik. krit. Bibl. B. 1. S. 227. folg.

75) De IV. Conſul. Honor. Herr v. Paw bemerkt auch, daß **Winkelmann** geirrt hat, wenn er behauptet, daß das Siſtrum ein neues Inſtrument in Egypten geweſen, weil er dergleichen nicht in der Hand der zu Rom befindlichen Bildſäulen angetroffen hat. Zuvörderſt war es in dieſem Lande nicht erlaubt, neue muſikaliſche Inſtrumente einzuführen; und man ſieht das Siſtrum mit einem Katzenkopfe in den Händen einer ſehr alten Statue einer Frauensperſon, welche man für eine Iſis gehalten hat. Dieſes entſcheidende Denkmal befindet ſich in England. Hiernächſt würde **Winkelmann**, wenn er des Bocharts Unterſuchungen über das Siſtrum geleſen hätte, aus ſeinem Irrthum gebracht worden ſeyn.

mußte [76]). Ueber den Einfluß dieſes Geſetzes auf Cultur der Wiſſenſchaften und Künſte, findet man unter den Gelehrten ſehr widerſprechende Meinungen. Boſſuet [77]) glaubt, es ſey ein weiſes und heilſames Geſetz geweſen, weil man nothwendig diejenige Sache beſſer lernen müſſe, die man ſtets machen ſehe, und wozu man von der erſten Jugend an gewöhnt werde. Allein, dieſer Fall tritt nur dann ein, wenn das Kind die nöthige Anlage zu dem Geſchäffte des Vaters, und gute Muſter vor ſich hat. Bey Geſchäfften, zu welchen keine beſonderen Geiſtesfähigkeiten erforderlich ſind, wo es auf bloße Angewöhnung ankommt, kann ein ſolches Geſetz vielleicht nützlich ſeyn; bey Künſten und Wiſſenſchaften aber, wo die große Verſchiedenheit natürlicher Fähigkeiten überaus wichtig iſt, und nicht ungenützt bleiben darf, gewiß nicht. In Europa würde ein ſolches Geſetz tauſend Mißbräuche fortgepflanzt haben, und, ſo wie es wahrſcheinlich auch in Egypten war, ein unüberwindliches Hinderniß jeder Art von Aufklärung geweſen ſeyn; es würde uns des größten Theils unſerer Lehrer, denen wir unſere Wiſſenſchaften und Künſte verdanken müſſen, beraubt haben, weil die meiſten der Geburt nach zu ganz andern und weniger ehrenvollen Beſchäfftigungen würden genöthigt worden ſeyn, als die Beſchäfftigung iſt, Lehrer des menſchlichen Geſchlechts zu ſeyn. Ob die Muſik, zu deren glücklichen Ausübung faſt vorzüglich freye, ungezwungene Neigung, Nacheiferung aller Arten guter Muſter, und überhaupt Freyheit erforderlich iſt, durch ein ſolches Geſetz bey den Egyptiern habe gewinnen können, oder wirklich gewonnen habe, läßt ſich leicht einſehen. Ein kleines Lied konnte der Sohn dem Vater vielleicht ganz erträglich nachſingen lernen, aber weiter nichts. So lange der Sohn ſtets das alte Lied des Vaters ſingen oder ſpielen muß, und nicht bisweilen ein neues für ſeine eigene Empfindung paſſenderes erdenken oder erfinden darf, iſt es durchaus unmöglich, an die Ausbildung irgend eines Theils der Kunſt zu denken.

§. 42.

Endlich läßt ſich noch viertens aus der Beſchaffenheit der übrigen Wiſſenſchaften und Künſte, auf den möglichen Grad von Vollkommenheit der egyptiſchen Muſik ſchließen. So ſehr und ſo häufig auch, beſonders die Griechen, ſowol die Wiſſenſchaft als die Kunſt der Egyptier erhoben haben, ſo ſehr kommt man doch in den neuern Zeiten, nach genauerer Unterſuchung, darin überein, daß ihre Lobeserhebungen meiſtens übertrieben waren. Der Styl der Kunſt unter den Egyptiern iſt von jeher ſteif geweſen, und konnte nie das freye, ungezwungene und zierliche erreichen, welches nachher an der Kunſt der Griechen mit ſo vielem Rechte bewundert worden iſt. Sie hatten keinen Geſchmack, und die Grazien waren ihnen, nach dem Zeugniſſe des Herodot [78]), unbekannte Gottheiten. Winkelmann [79]) findet die Urſachen dieſes Fehlers in der Bildung der Egyptier, die der chineſiſchen ähnlich iſt, und kein gutes Muſter für die Kunſt abgeben konnte; in ihrer Gemüths- und Denkungsart, die theils zur Traurigkeit, theils zum Geheimnißvollen geneigt war; in ihren Geſetzen, Gebräuchen, Religion u. ſ. w. Ihren Geſchmack an der wahren Natur, den ihnen einige Schriftſteller haben beylegen wollen, widerlegt ihre Neigung zu Coloſſen. Unter den Ueberbleibſeln der egyptiſchen Kunſtwerke von coloſſaliſcher Art, hat man noch jetzt einen Sphinx-Kopf, deſſen Umfang 35, und die Höhe 26 Fuß hat. Weder Abſicht, noch Verhältniß, noch Schönheit, findet man an dieſen ungeheuren Maſſen, die ſich bis auf unſere Zeiten erhalten haben; das Rieſenmäßige iſt das einzige Verdienſt daran [80]).

76) Cum Aegyptiis etiam Lacedæmonii in hoc conſentiunt, quod eorum præcones, et tibicines in paterna artificia ſuccedunt: et coquus ex coquo, et tibicen ex tibicine, et præco ex præcone gignitur. *Herodot. Hiſt. Lib. VI. num. 60.*

77) On faiſoit mieux, ce qu'on avoit toujours vu faire, et à quoi on s'etoit uniquement exercé dès l'enfance. *Diſcours ſur l'hiſt. univ.*

78) Lib. II. pag. 69.

79) Geſchichte der Kunſt. erſte Abh. pag. 31.

80) *Millot*, Hiſt. univ. T. I. pag. 72.

§. 43.

Von ihren Wissenschaften sind in den neuern Zeiten häufig ähnliche Urtheile gefällt worden. Die von den Griechen so sehr gerühmte egyptische Weisheit, wird nun nach genauern Untersuchungen für eine in ein großsprecherisches Dunkel gehüllte Einfalt gehalten; die erhabene Philosophie derselben für sehr gewöhnliche Sentenzen, oder ungereimte Fabeln; und die so prächtig glänzende Mathematik für wenig mehr als die ersten Sätze des **Euklid** [81]).

Wie bey einer solchen Beschaffenheit der Wissenschaft und Kunst der Egyptier, die Musik sonderlich habe vervollkommet werden können, läßt sich schwer begreifen, um so weniger, da es eine ausgemachte und unwidersprechliche Wahrheit ist, daß diese Kunst in den neuen bekanntern Zeiten, stets mit der Kultur der übrigen Künste und Wissenschaften gleichen Schritt gehalten, und auch dadurch das allgemeine Band bestätigt hat, womit alle Wissenschaften und Künste zusammen hangen.

§. 44.

Die Musik der Egyptier also, nach allen Nachrichten, die wir von ihr haben, und nach allen Vermuthungen, die sich aus ihrem Nationalcharakter, aus ihren Gesetzen, Sitten, Gebräuchen, Religion, Instrumenten, und aus dem Zustande der übrigen Künste und Wissenschaften, ableiten lassen, war höchst wahrscheinlicherweise nur eine sehr unvollkommene Musik. Sie kann bloß aus **kleinen Liedern** bestanden haben, die leicht, ohne Notirungskunst, vom Vater auf den Sohn fortgepflanzt werden konnten, so wie sich in den neuern Zeiten etwa **Volkslieder** Jahrhunderte hindurch auf ähnliche Art erhalten haben. Wenn auch im ersten Augenblick ein Denkmal, wie z. B. die vorherbeschriebene Thebanische Harfe ist, diesem Urtheil zu widersprechen scheint, wie es doch bey näherer Untersuchung nicht kann; wenn man auch glauben wollte, daß lange vor dem uns bekannten Zeitpunkt ein Volk in Egypten gelebt habe, bey welchem Künste und Wissenschaften im höchsten Flor standen, und daß die angeführte Harfe ein Ueberbleibsel aus diesem Zeitpunkt sey: so kann doch eine solche Vermuthung in das auf Natur, und auf Erzählungen glaubwürdiger Geschichtschreiber gegründete Urtheil über Wissenschaften und Künste eines spätern Volks keinen wesentlichen Einfluß haben. Wenn die Natur im Großen so wirkt wie im Kleinen, das heißt: wenn der ewige Kreislauf menschlicher Dinge sich nicht bloß auf einzele Wesen und Reiche, sondern auch auf Nationen und ganze Welttheile erstreckt; ferner, wenn unsere Erde, wie der Mineralog beweist, ausser der großen Wasserfluth, auch schon einmal durch Feuer eine Hauptrevolution erlitten hat: wie leicht kann man auf die Vermuthung gerathen, daß schon manches Volk, wer weiß vor wie vielen Jahrtausenden, auf dem nämlichen Grade der Kultur gestanden habe, worauf jetzt Europa steht? [82]) Wer aber wird es wagen, über eine solche vermuthete Kultur ein Urtheil zu fällen?

§. 45.

Alles, was bisher von der Beschaffenheit der Musik der Egyptier angeführt worden ist, betrift jedoch bloß die Jahrhunderte ihrer Monarchie, in welchen sie ein freyes Volk waren, und ohne fremden Einfluß, nach eigenen angebohrnen Fähigkeiten die Wissenschaften und Künste behandelten. Sobald sie unterjocht wurden, nahm das egyptische Originalgepräge ein Ende, und was von der Zeit an für egyptische Kunst und Wissenschaft gehalten wird, ist zwar auf egyptischem Grund und Boden entstanden, aber nicht Werk der Eingebohrnen, sondern meistens ihrer Eroberer. Die merklichste Veränderung hat Egypten in dieser Rücksicht durch die freywillige Uebergabe an **Alexander den Großen**

81) S. Tiedemanns erste Philosophen, S. 234.

82) *Bailly*, Hist. de l'Astronomie ancienne, wo aus gewissen astronomischen Erfindungen, die nur unter einem gewissen Himmelsstrich, und unter dem Zusammenfluß mehrerer Umstände gemacht werden konnten, bewiesen wird, daß es im nördlichen Asien ein kultivirtes Volk gegeben haben müsse, welches nun gänzlich verloren ist.

erlitten, welche in das Jahr der Welt 3673. fällt. Dieſer große Eroberer erbauete das nachher ſo berühmt gewordene **Alexandrien**, und führte daſelbſt, ſo wie ſeine Nachfolger die **Ptolemäer**, griechiſche Sitten, Geſchmack, Wiſſenſchaften und Künſte, folglich auch griechiſche Muſik ein. Um dieſe Zeit hiengen die Eingebohrnen bloß noch an ihren abergläubiſchen Religionsgebräuchen; Wiſſenſchaften und Künſte wurden bloß von Griechen getrieben. Da ſich unter den Nachfolgern **Alexanders**, vorzüglich unter den **Ptolemäern** einige finden, welche die Muſik ſehr geliebt, unterſtützt und befördert haben, ſo will ich zum Beſchluß dieſes Kapitels noch eine kleine Nachricht von ihnen mittheilen.

§. 46.

Die drey erſten dieſes Namens, nämlich **Ptolemäus Soter**, **Ptolemäus Philadelphus**, und **Ptolemäus Evergetes**, hielten einen ſehr glänzenden Hof zu Alexandrien, und zogen durch ihre Liebe zu den Künſten und Wiſſenſchaften eine Menge der geſchickteſten Leute aller Art, und aus allen Gegenden dahin. Alle drey waren aber auch zugleich den Wollüſten ſehr ergeben, und befleckten ihre Regierung mit Laſtern, deren Andenken alle Beförderung und Aufmunterung, die ſie den Künſten und Wiſſenſchaften angedeihen ließen, bey der Nachwelt nicht vertilgen kann.

Beſonders merkwürdig iſt ein Feſt, welches **Ptolemäus Philadelphus** einſt gab, und deſſen weitläuftige Beſchreibung wir beym **Athenäus** finden. Bey dieſem auſſerordentlichen Feſte war ein Chor von mehr als **ſechshundert** Muſikern, und unter dieſen allein **dreyhundert** Cithariſten [83]). Ob man gleich aus der Beſchreibung des ganzen Feſtes leicht ſehen kann, daß dieſes ſo anſehnliche Chor nicht zuſammen gebracht war, um eine vorzüglich ſchöne und prächtige Muſik aufzuführen, ſondern bloß um die Pracht und den Glanz des Hofes vergrößern zu helfen; ſo iſt es doch ein Beweis, daß zu jener Zeit viele Menſchen ſich mit Muſik müſſen beſchäftigt haben, weil ſonſt unmöglich eine ſo große Menge Muſiker hätte verſammlet werden können. Daß dieſes wirklich der Fall war, bezeugt **Athenäus** an einer andern Stelle ſeiner philoſophiſchen Tiſchgeſpräche, indem er verſichert, daß es nirgends geſchicktere Muſiker gebe, als in Alexandrien, ſowol auf der Cither, als auf der Flöte; auch der geringſte Mann ſey daſelbſt ſo an Muſik gewöhnt, daß er augenblicklich jeden Fehler bemerke, der im Spielen begangen werde [84]).

Ptolemäus VII. ſeiner Dicke wegen **Phyſcon**, und ſeiner Grauſamkeit wegen **Cacergetes** genannt, war ebenfalls ein großer Beförderer der Wiſſenſchaften und Künſte, unter deſſen Regierung ſie beydes geliebt und gelehrt wurden. Dieſer Fürſt ließ einen großen Theil der Alexandriner umbringen, und andere verbannte er, weil ſie ſeinem Bruder, den er der Crone beraubt hatte, zugethan geweſen waren. Nach einer ſolchen Entvölkerung beſetzte er ſeine Länder wieder mit Grammatikern, Philoſophen, Geometern, Muſikern, Schulmeiſtern, Malern, Aerzten, und andern Perſonen dieſer Art, die ihrer Armuth wegen, andere lehren mußten, was ſie verſtanden, und auf dieſe Weiſe viele geſchickte Leute bildeten [85]).

Der letzte unter den **Ptolemäern**, Vater der **Cleopatra**, trieb ſeine Liebe zur Muſik am weiteſten. Er wurde von ſeiner ausſchweifenden Neigung zur Flöte, **Auletes** oder der Flötenſpieler genannt.

83) — Poſt quas virorum ſexcentorum chorus in pompam procedebat, inter quos trecenti citharistæ coronas totasque citharas inauratas habentes canebant. *Deipnoſ. Lib. V.* pag. 328. Edit. Natal. de Comit.

84) Volo autem te optime Ulpiane, cognoſcere, quod nulli magis periti ſunt artis muſicæ quam Alexandrini, neque pulſandæ citharæ ſolum dico, cui vel pauperrimus quisque privatus apud nos atque indoctus omnis ita eſt aſſuetus, ut quam celerrime errores, qui in pulſatione chordarum fiunt, deprendere poſſit, ſed tibiarum etiam ſunt peritiſſimi. *Deipnoſ.* L. IV. pag. 287.

85) — Fuit rurſus diſciplinæ totius innovatio Ptolemæi temporibus, qui ſeptimus regnavit in Aegypto rex: eius inquam, qui ab Alexandrinis legi-

Strabo berichtet von ihm, daß er ſich befliſſen habe, die Flöte auf eine eigene Art zu ſpielen; ſeine Meinung von ſeiner Geſchicklichkeit auf dieſem Inſtrumente ſey ſo groß geweſen, daß er muſikaliſche Wettſtreite in ſeinem Pallaſt angeſtellt, und den Muth gehabt habe, mit den beſten Muſikern ſeiner Zeit öffentlich um den Preis zu ſtreiten. Selbſt die Kleidung eines Flötenſpielers legte er an, die bey den Alten beſonders für dieſen Stand beſtimmt war, und begieng überhaupt ſo viele einem Könige unanſtändige muſikaliſche Thorheiten, daß er ſich ſelbſt von ſeinen Unterthanen den Spottnamen *Photinx* von Photinx oder Monaulos (einfache Flöte) zuzog [85]). Wer eine weitläuftigere Nachricht von dem Leben und den Sitten ſowol, als andern, auch muſikaliſchen Ausſchweifungen dieſes Königs wünſcht, kann ſie in einer beſondern Lebensbeſchreibung deſſelben finden, die von *Baudelot de Dairval* 1698. zu Paris heraus gekommen iſt.

Unter der Regierung der Tochter dieſes Königs, **Cleopatra**, die ſich ſelbſt entleibte, wurde Egypten im Jahr 3974 zu einer römiſchen Provinz gemacht; von dieſem Zeitpunkt an, iſt ſo wenig von der Muſik, als andern Wiſſenſchaften dieſes Landes, etwas zu ſagen.

Drittes Kapitel.

Geſchichte der Muſik bey den Hebräern.

§. 1.

Ohngeachtet die Hebräer unter den alten Völkern ihrer Muſik wegen vorzüglich berühmt waren, und uns nicht bloß von weltlichen Geſchichtſchreibern, ſondern hauptſächlich von den Verfaſſern der Bibel ungemein viel von der prachtvollen Anwendung derſelben bey ihrem Gottesdienſte geſagt wird, ſo ſind wir nach einem Zeitraum von mehrern Jahrtauſenden doch nicht im Stande, uns von der wahren Beſchaffenheit derſelben eine richtige Vorſtellung zu machen. Das Weſen der Tonkunſt iſt, wie das Weſen der Sprache, ein fein modificirter Hauch, der nach Herders Ausdruck [1]) auf den Lüften ſchwebt, und auch mit den Lüften vorüber fliegt. Nichts kann ihn feſt halten; ſelbſt die ſichtbaren Zeichen deſſelben, wodurch man ihn feſt zu halten ſucht, erfüllen dieſe Abſicht nur ſo lange vollkommen, als ihnen ein lebendiger Odem gegenwärtig iſt, der ihre Bedeutung beſtimmen kann. Ohne dieſen lebendigen Odem iſt alles todt, und jedes Schriftzeichen nur ein leerer Schatten von dem, was es eigentlich bezeichnen ſoll. Mit den Sprachzeichen verhält es ſich zwar eben ſo, wie mit den Tonzeichen; dennoch ſind wir in dieſem Betracht mit der Sprache noch glücklicher, als mit der Tonkunſt. Denn wenn man auch die Ausſprache und den wahren Klang der Worte nach und nach verliert, wie wir ihn wirklich bey den meiſten alten, ſogenannten todten Sprachen verloren haben, ſo behält man doch durch die Schriftzeichen den innern Sinn derſelben, und kann ſich dadurch von der Natur und Beſchaffenheit derſelben, wenn nicht vollkommen, doch einigermaaßen einen Begriff machen. Allein die Muſik muß leben, das heißt: ſie muß klingen, oder ſie iſt keine Muſik. Daher kommt es, daß wir nicht einmal im Stande

time Cacergetes fuit nominatus. Hic enim cum multos ex Alexandrinis iugulaſſet, complureſque in exilium, ex iis, qui fratris ſui tempore pubeſcerent, profugaſſet, inſulas, et urbes omnes viris Grammaticis adimplevit, philoſophis, geometris, *muſicis*, pictoribus, pædagogis, medicis, aliisque complurибus, qui ob paupertatem docentes ea quæ ſcirebant, multos viros eximios effecerunt. *Deipnoſ.* L. IV. p. 299.

85) — Hic præter alia flagitia etiam choraulam exercuit: et adeo ea ſe iactavit, ut non pigeret eum certamina in regia celebrare, ad quæ et ipſe cum aliis concertaturus prodit. *Strabo*, L. XVII. p. 923.

1) Vom Geiſt der hebräiſchen Poeſie, B. 2. S. 374.

ſind, uns von der Muſik derjenigen Völker eine richtige und vollkommene Vorſtellung zu machen, deren Tonzeichen ſowol, als andere Grundſätze, nach welchen ſie ihre Töne zuſammen geſetzt haben, bis auf uns gekommen ſind [2]). Wie viel ſchwerer muß nun dieſe Vorſtellung von der Muſik ſolcher Völker werden, von welchen uns nicht einmal dieſe wenigen, dieſe todten Hulfsmittel übrig geblieben ſind?

§. 2.

Mit der ſo gerühmten Tonkunſt der alten Hebräer ſind wir in dieſem Fall. Kein alter Schriftſteller, ſelbſt die Bibel ſagt uns nichts mehr, als daß ihre Muſik ſehr prächtig, ausdrucksvoll, kurz ſehr vortreflich geweſen ſey. Was uns beyläufig von ihren Inſtrumenten, von dem Umfang und Gebrauch derſelben geſagt wird, iſt zwar etwas, woraus man einige wahrſcheinliche Folgerungen ziehen kann; zu einer richtigen und vollkommenen Vorſtellung von der Natur und wahren innern Beſchaffenheit ihrer Muſik überhaupt, iſt es aber bey weitem noch nicht hinreichend.

Unter ſolchen Umſtänden bleibt einem Geſchichtſchreiber der hebräiſchen Muſik nichts übrig, als die Nachrichten, die ſich theils bey den Verfaſſern unſerer heiligen Bücher, theils bey einigen wenigen alten weltlichen Geſchichtſchreibern finden, zu ſammeln, und ſodann aus dieſen geſammelten Nachrichten nach Wahrſcheinlichkeit, über alles, was dieſe Muſik betrift, einige Folgerungen und Urtheile zu wagen. Noch niemand hat in dieſer Sache mehr geleiſtet; und nie wird jemand mehr darinn leiſten können. Wir müſſen uns ſämmtlich an die vor uns liegenden Nachrichten, an den todten Buchſtaben halten, nachdem uns die Zeit das lebendige Weſen, den Geiſt hinweg geweht hat. Alles, was einer vor dem andern voraus haben kann, beſteht bloß darinn, daß er die vorhandenen Nachrichten ſo ordne und ſtelle, ſo nach der Natur der Sache, der Menſchen, Zeiten und Sitten beurtheile und betrachte, daß die möglichen, zwar nicht gewiſſen, aber doch wahrſcheinlichen Folgerungen daraus, erleichtert werden.

§. 3.

Unſere Kenntniſſe und Künſte hängen ſo ſehr von der Beſchaffenheit unſerer Lage und Lebensart auf dieſer Erde ab, und ſind ſo ſehr Abdruck der Geſinnungen und Sitten, die aus dieſer Lage und Lebensart entſtehen, daß man nie die wahre Beſchaffenheit einer Kunſt beſtimmen kann, ohne auf den Zuſtand Rückſicht zu nehmen, in welchem ſie entſtanden iſt. Die Hebräer erſcheinen uns in der Geſchichte unter ſehr mancherley Geſtalten. Anfänglich lebten ſie wohl ein halbes Jahrtauſend, nämlich vom **Abraham** bis **Moſe** in Paläſtina, Egypten und Arabien, als **Nomaden**. Sodann wurden ſie von **Moſe** bis **Saul**, ebenfalls ein halbes Jahrtauſend hindurch, **demokratiſch** regiert. Das dritte halbe Jahrtauſend hindurch, war ihr Staat **Monarchie**, und ſie wurden von Königen, vom **Saul** bis **Zedekia**, erſtlich vereint, ſodann aber in **Iſrael** und **Juda** getheilt, regieret. Endlich wurden ſie nach und nach den Aſſyriern und Egyptiern zinsbar, von den Chaldäern als Gefangene nach Baby-

2) Um genau einzuſehen, wie ſehr ſich der äuſſere Vortrag in der Tonkunſt mit den Zeiten und Sitten der Menſchen ändert, obgleich die Töne und Tonzeichen im Innern unverändert bleiben, darf man nur an den Unterſchied denken, welcher ſich in dem Vortrag eines Tonſtücks zwiſchen jetzt und einer Entfernung von 50 Jahren findet. Ein und ebendaſſelbe Lied von zwey Perſonen aus den angegebenen Zeitperioden, einmal nach der alten vor 50 Jahren üblichen, und einmal nach der jetzigen Art vorgetragen, ſcheint ganz und gar nicht einerley zu ſeyn, ob es gleich in Betracht der Töne und Tonzeichen vollkommen einerley iſt. Es kann vielleicht in der einen Geſtalt Lachen, und in der andern Rührung erwecken. Wenn nun ſchon in einer Entfernung von 50 Jahren unſere Tonzeichen eine ſo verſchiedene Bedeutung und Geltung erhalten haben, wie groß muß nicht, wenn ſich der Ausdruck der Zeichen wirklich ändert mit den Zeiten und Sitten der Menſchen ändert, dieſer Unterſchied erſt in einer Entfernung von mehrern Jahrtauſenden ſeyn? Wir ſind daher auf keine Weiſe im Stande, aus den übrig gebliebenen Tonzeichen allein, mit Sicherheit zu ſchlieſſen, wie die Tonſtücke der Alten eigentlich geklungen, und welche Wirkung ſie eigentlich hervorgebracht haben können.

ſon geführt, und muſten eine geraume Zeit hindurch ihr Land zur Provinz anderer Staaten machen laſſen, bis ſie zuletzt gar als **Exulanten** in alle Welt zerſtreut wurden. Unter allen dieſen verſchiedenen Geſtalten, worinn das iſraelitiſche Volk nach und nach lebte, konnte nur die **monarchiſche Periode** der Kultur der Tonkunſt recht günſtig ſeyn, und ſie iſt es auch ſo ſehr geweſen, daß, obgleich dieſe Kunſt bey allen einigermaaßen kultivirten Völkern des Alterthums ſowol bey ihren gottesdienſtlichen und andern öffentlichen Feſten, als bey häuslichen und Privatfeyerlichkeiten gebraucht wurde, ſie doch ſämmtlich hierinn von den Juden unter ihrer monarchiſchen Regierung, vorzüglich aber zur Zeit **Davids** und Salomons, weit übertroffen worden ſind.

Um mit gehöriger Ordnung zu verfahren, will ich erſtlich die Nachrichten ſo ordnen, daß man ſehen kann, was es für eine Bewandniß mit der Muſik dieſes Volks in allen ihren verſchiedenen Staatsverfaſſungen gehabt habe. Zu richtigen, oder wenigſtens wahrſcheinlichen Folgerungen auf das innere Weſen der iſraelitiſchen Muſik wird uns ſodann die Kenntniß ihrer Inſtrumente, und die Bedeutung verſchiedener Ausdrücke leiten, die hauptſächlich in den Davidiſchen Pſalmen vorkommen. Und endlich ſoll eine allgemeine Litteratur der hebräiſchen Muſik, oder eine vollſtändige Anzeige aller Quellen und Schriften, woraus ſich der Leſer noch weiter in dieſer Sache unterrichten kann, den Beſchluß dieſes Kapitels machen.

§. 4.

Abraham iſt zwar als der Stammvater der Hebräer zu betrachten, und da mit ſeiner Geburt die Richtigkeit der hebräiſchen Zeitrechnung erſt anfängt, ſo ſollte billig auch jede Geſchichte ſeiner Nachkommen mit ihm ihren Anfang nehmen. Weil aber **Moſes** die ſeinige ſchon mit der Erſchaffung der Welt und Adams angefangen, und mit der Geſchichte des Volks Gottes genau verbunden hat, ſo iſt man gewohnt, auch in der Geſchichte der den Iſraeliten zugeſchriebenen Künſte, weit über die Zeiten **Abrahams** hinaus zu gehen. Wenn daher alle andere Völker die Erfinder der bey ihnen üblichen Künſte unter ihren Stammvätern ſuchen, ſo machen es die Hebräer hierin anders, und nennen den **Jubal**, der ins Zeitalter **Jareds** gehört, den Erfinder ihrer Muſik, oder nach den Moſaiſchen Worten: **einen Vater der Geiger und Pfeifer** [3]), welches wahrſcheinlich heißen ſoll, daß er nicht nur einige Inſtrumente erfunden habe, ſondern überhaupt Erfinder und erſter Ausüber der Inſtrumentalmuſik geweſen ſey. Nach **Chardin** [4]) werden noch jetzt bey den **Arabern** und **Perſern** die Spieler und Sänger **Rayné**, d. i. Nachkömmlinge des **Cain** genannt; und die vom **Jubal** erfundenen Inſtrumente ſcheinen ſogar auch noch nach der großen Waſſerfluth im Gebrauch geblieben zu ſeyn. Wenigſtens ſind die Namen derſelben noch vorhanden, und kommen auch in ſpätern Büchern vor [5]).

3) 1. B. Moſ. Cap. 4. V. 21. „**Von dem ſind herkommen die Geiger und Pfeifer.**„ Es verdient hier bemerkt zu werden, daß die meiſten Ueberſetzungen in dieſer Stelle von einander abgehen. Unter den neuern ſagt die engliſche: *the father of all ſuch as handle the harp and organ;* die franzöſiſche: *le Violon et les orgues;* die lateiniſche: 1) *fuit inventor tangendae citharae et tibiarum.* (S. Sebaſt. Caſtellionis Bibl. ſacr.) 2) *fuit pater canentium cithara et organo.* Unter den ältern haben die 70 Dollmetſcher: Ψαλτηριον και ὀργανον, Pſalter und Cither: die ſyriſche Ueberſetzung: *citharam et fides;* die chaldäiſche: *ipſe fuit magiſter omnium canentium in nablo, ſcientium cantum citharae et organi;* die arabiſche: *tympanum et citharam.* Burney (Hiſt of Muſ. V. 1. pag. 218.) macht bey dieſer Gelegenheit die Bemerkung, daß weder alte noch neuere Ueberſetzer recht gewußt haben, was für einen Begriff ſie ſich von der Form und Beſchaffenheit der hebräiſchen Inſtrumente machen ſollten, und daß eben deswegen von den meiſten die Namen der in ihrem eigenen Lande bekannten Inſtrumente untergeſchoben worden ſind.

4) Voyage en Perſe, Tom. V. pag. 69.

5) S. Pfeifer über die Muſik der alten Hebräer, pag. IV.

§. 5.

Von der Art und Weiſe, wie ſich die Erfindung **Jubals** auch noch nach der großen Waſſerfluth erhalten habe, findet man bey einigen alten Schriftſtellern eine ſonderbare Nachricht. **Flav. Joſephus** erzählt in ſeinen jüdiſchen Alterthümern [6], daß man einer Prophezeyhung **Adams** zufolge, nach welcher ein doppeltes Gericht über die Menſchen ergehen, und alles, entweder durch Feuer oder Waſſer, vernichtet werden ſollte, zween Säulen verfertigt habe, die eine aus Marmor, und die andere aus gebrannten Steinen (Ziegelſteinen), um die vor der Waſſerfluth gemachten Erfindungen der Menſchen darauf zu ſchreiben, und vor allem Untergange durch Waſſer oder Feuer zu ſichern. Nach dem Zeugniſſe eben dieſes Schriftſtellers, befand ſich die Marmorſäule zu ſeiner Zeit noch in Syrien. Einige ſind der Meynung geweſen, daß dieſe Säulen vorzüglich zur Erhaltung der Jubaliſchen Erfindung beſtimmt waren [7]. **Gervaſius Tilberienſis**, ein Schriftſteller aus dem Ende des zwölften, oder aus dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts, nimmt es als gewiß an [8], ſo wie auch **Adam de Fulda**, ein muſikaliſcher Schriftſteller aus dem 15ten Jahrhundert [9]. Aber **Joſephus** ſelbſt ſagt von der muſikaliſchen Anwendung dieſer Säulen nichts ausdrückliches, ſondern ſpricht im Anfange von den Erfindungen der Vorwelt nur überhaupt, zuletzt aber, daß die aſtronomiſchen Kenntniſſe der Erzväter vor der Waſſerfluth, auf beyden Säulen verzeichnet waren [10]. Aller Wahrſcheinlichkeit nach, iſt alſo die Nachricht des **Joſephus** mißverſtanden worden, oder iſt ſelbſt ein Irrthum; ſie ſcheint bloß als ein Einfall betrachtet werden zu müſſen, ungefähr von der nämlichen Art, wie diejenige, welche ein Schriftſteller des Mittelalters gegeben hat: daß **Abraham** die vier Künſte, Arithmetik, Geometrie, Muſik und Aſtronomie ſchon ordentlich gelehrt habe [11].

§. 6.

Nach der Nachricht, welche uns **Moſes** von der Erfindung der Muſik und einiger Inſtrumente durch **Jubal**, hinterlaſſen hat, wird der ganzen Tonkunſt nicht eher wieder gedacht, bis mehr als ſechs hundert Jahre nach der großen Ueberſchwemmung. Dies geſchieht bey Gelegenheit der Flucht **Jacobs** von **Laban**, welche nach der hebräiſchen Zeitrechnung ins 1739ſte Jahr vor Chriſto fällt. Dieſe Erwehnung findet ſich im 1 Buch Moſ. Kap. 31. V. 26 — 27.

6) Lib. 1. Cap. 2. pag. 11. Edit. Ioh. Hudſoni fol.

7) S. Reimanni Hiſtor. antediluv. Sect. 1. q. 43. pag. 41. Fuit nonnullorum perſuaſio, celebratas illas antediluvianas columnas ad muſicam pertinuiſſe.

8) *Otia imperialia* in Leibnitzii SS. rer. Brunſuic. T. I. cap. XX. pag. 699. de inventione muſicae et multorum artificiorum: „et nomen ejus fratris *Jubal*, qui fuit pater cantantium in cithara et organo, non quod inſtrumenta iſta invenerit, quae longe poſt inventa fuerunt; ſed inventor fuit Muſicae, hoc eſt, conſonantiarum, ut labor paſtoralis quaſi in delicias verteretur. Et quia audierat Adam prophetaſſe de duobus judiciis, ne periret ars inventa, ſcripſit eandem in duabus columnis, in qualibet totam: una marmorea, altera lateritia, ut una non diluereturdiluvio, altera non periret incendio. Marmoream narrat *Joſephus* adhuc eſſe in terra ſyrica.

9) In *Gerberti* SS. eccleſiaſt. de Muſica. Tom. III. pag. 340.

10) Ne autem illa inventa homines effugerent, et antequam venirent in notitiam, interciderent, (cum rerum omnium interitum fore, alterum quidem ignis vi, alterum vero per violentiam et multitudinem aquarum, praedixiſſet Adamus) columnis duabus exſtructis, una quidem ex latere, altera vero ex lapidibus, inventa *ſua* utrique inſcripſerunt. Ut ſi eveniret lateritiam everſam iri per imbrium vim, lapideas ſuperſtes oſtenderet hominibus *Aſtronomica* inſcripta, ſimulque indicaret et lateritiam ab illis poſitam fuiſſe. Manet autem hodieque in terra Syriade. *Antiq. Judaic.* L. I. Cap. 2. pag. 11. Edit. I. Hudſ.

11) Hiſt. Acad. Pariſ. pag. 110. apud *Bularum*: ex ſcripto medii aevi referuntur, *Abraham* docuiſſe quadrivium, id eſt quatuor artes, arithmeticam, geometriam, muſicam et aſtronomiam. — *Abrahamum* omnes artes caluiſſe, Aegyptiisque communicaſſe, Joſephus docet. Conf. *Lampe* pag. 624.

„Da ſprach Laban zu Jacob: was haſt du gethan, daß du mein Herz geſtohlen haſt, und haſt meine Tochter entführt, als die durchs Schwerdt gefangen wären?"

„Warum biſt du heimlich geflohen, und haſt dich weggeſtohlen, und haſt mirs nicht angeſagt: daß ich dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen?" [12])

Aus dieſer Nachricht ſieht man, a) daß zu den Zeiten Labans und Jacobs ſowol Vocal- als Inſtrumentalmuſik ſchon in allgemeinem Gebrauch geweſen ſeyn muß; b) daß die von Jubal erfundenen Inſtrumente, wenn die im vorhergehenden §. von Joſephus angeführte Nachricht, von der noch zu ſeiner Zeit in Syrien befindlichen Marmorſäule gegründet wäre, ſich wirklich bis nach der Waſſerfluth erhalten haben können, weil Laban ein Syrer war, und alſo wahrſcheinlich ſich der in ſeinem Lande üblichen Inſtrumente bedient haben wird; und endlich c) daß von den möglichen drey Gattungen muſikaliſcher Inſtrumente, nämlich der Blaſe- Saiten- und Schlag-Inſtrumente ſchon zwey Gattungen vorhanden waren [13]).

§. 7.

Eine Stelle aus Hiobs Gedicht giebt aber ſchon alle drey Gattungen an; denn es kommen darinn die Cither, die Aduſe (Pauken) und die Pfeifen vor. Luther hat überſetzt: „Sie jauchzen mit Pauken und Harfen, und ſind frölich mit Pfeifen." (Kap. 21. V. 12.) Wenn nun Hiob wahrſcheinlich in den letzten Zeiten des Erzvaters Jacob gelebt hat, und das Land, in welchem die Scene in ſeinem Gedichte vorgeht, Arabien iſt; ſo beweiſen dieſe wenigen Nachrichten zuſammengenommen ſo viel, daß ſowol in Syrien als Arabien, wo ſich die Iſraeliten am meiſten aufhielten, alle Arten von muſikaliſchen Inſtrumenten in dieſer frühen Zeitperiode ſchon ziemlich allgemein bekannt und gebräuchlich waren. Sogar des Mißbrauchs der Muſik geſchieht ſchon Erwähnung, indem die Stelle Hiobs vorzüglich auf den üppigen Gebrauch derſelben zielt. Demohngeachtet läßt ſich hieraus noch nicht auf eine ſo große Vollkommenheit der Muſik dieſes frühen Zeitalters ſchließen, wie die Verfaſſer der allgemeinen Welthiſtorie [14]) gethan haben, welche aus dem großen Zwiſchenraum der Zeit, von Jubal an bis zum Moſes, folgern: „es ſey kein Wunder, daß die Muſik eine ſo große Vollkommenheit habe erreichen können, und daß ſie weit rührender müſſe geweſen ſeyn, als alles, was wir jetzt davon wiſſen. Dies widerſpricht offenbar, ſagt ein neuerer Schriftſteller [15]), allen Zeugniſſen, die wir aus dem Alterthum anführen können; zugleich aber auch der Geſchichte des menſchlichen Verſtandes, den damaligen Umſtänden der Iſraeliten, und dem Eigenen der Gegend, die ſie bewohnten.

§. 8.

Auch ſelbſt von Moſes Zeiten an, der die Iſraeliten aus der egyptiſchen Dienſtbarkeit führte, ihnen Geſetze gab, dem einzigen wahren Gott die erſte Hymne ſang, und gottesdienſtliche mit Muſik begleitete Feſte anordnete, müſſen wir uns keinen zu groſſen Begriff von der Muſik, ſo wie von den übrigen Kenntniſſen dieſes Volks machen. Moſes ſelbſt war in Egypten erzogen; alles, was er da gelernt haben konnte, war alſo egyptiſcher Art, das iſt, nach aller Wahrſcheinlichkeit, wie wir im vorhergehenden Kapitel geſehen haben, nicht ſehr viel. Wenn er alſo gleich nebſt den andern egyptiſchen

12) Ich folge hier, ſo wie in allen aus der Bibel genommenen Nachrichten der Lutheriſchen Ueberſetzung. Wenn ſich in der Benennung der Inſtrumente bisweilen Widerſprüche finden, ſo gieng es Luthern hierinn gerade ſo wie allen andern Ueberſetzern vor und nach ihm. Vergl. die Anmerk. Nr. 3.

13) P. Martini ſchließt aus dieſer Stelle ſchon auf alle drey Gattungen, und nimmt die Singſtimme als ein Blaßinſtrument an: — anzi penſo che ciò poſſa ſervirci d'una nuova conferma dei tre generi d'inſtrumenti, da *Fiato*, da *Corde*, e da *Percuſſione* qui ſopra abbaſtanza indicati. Storia di Muſ. T. I p. 26.

14) Allgem. Welthiſt. der ältern Zeit. B. 3. §. 236. pag. 215.

15) Pfeifer über die Muſ. der alten Hebräer, pag. 4.

Kenntnissen, auch die egyptische Musik erlernte, wie Philo [15]) besonders bezeugt, so war doch weder seine, noch seines Volkes Lage so beschaffen, daß man glauben könnte, ihre Musik habe einen gewissen Grad von Vollkommenheit erreichen können. Wie sollte sich dies von einem Volke erwarten lassen, welches von Natur schon den Egyptiern in Künsten und Wissenschaften, vorzüglich wo es auf Erfindung ankam, weit nachgestanden haben soll, und durch seine nachherige langwierige Sclaverey vollends alles Gefühl dafür verlieren mußte? Oder war die Lebensart, die es nach seiner Befreyung aus der egyptischen Dienstbarkeit, vierzig Jahre hindurch (von 2453 bis 2493) in den arabischen Wüsten führen mußte, den Musen günstiger?

§. 9.

Von der Geschichte Labans und Jacobs an, bis zum Durchgange durchs rothe Meer, nämlich eine Zeit von etwa 248 Jahren, erwähnt die Bibel auch nicht eines einzigen musikalischen Vorfalls. Nun aber giebt uns Moses selbst im 15ten Kapitel des zweyten Buches sein Lob- und Triumphlied, welches er nach glücklich vollbrachtem Durchzuge und völliger Befreyung aus der Dienstbarkeit der Egyptier, vor und mit seinem Volke anstimmte.

„Da sang Mose und die Kinder Israel dies Lied dem Herrn, und sprachen: ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Roß und Wagen hat er ins Meer gestürzt.“

„Und Miriam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand: und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen.“

„Und Miriam sang ihnen vor: lasset uns dem Herrn singen; denn er hat eine herrliche That gethan, Mann und Roß hat er ins Meer gestürzt.“

§. 10.

Dieser älteste Siegsgesang der Erde, dessen Schönheit in der Ursprache, seine Schönheit in der Uebersetzung, nach dem Urtheil gültiger Richter noch weit übertreffen soll, beweist uns, a) daß das weibliche Geschlecht schon frühe an religiösen Gebräuchen Theil nehmen durfte; b) daß die Vocalmusik schon mit Instrumenten und mit Tanz begleitet wurde.

Das erste hat bey einigen die Vermuthung erregt, daß vielleicht überhaupt bey den Israeliten die Musik nur allein von dem weiblichen Geschlechte ausgeübt worden sey. Daß dies dem noch jetzt herrschenden orientalischen Geschmacke vollkommen angemessen, bezeugt Niebuhr [17]); daß es auch ehedem so gewesen seyn müsse, lieset man in der Lebensbeschreibung Ephraems, aus dem vierten Jahrhundert, der von Geburt ein Syrer und Diaconus zu Edessa in Mesopotamien war, wo gesagt wird: „daß er (Ephraem) an die Stelle voriger Chöre, Chöre von Jungfrauen eingeführt habe, die er Oden und Gesänge lehrte, in welche er seine Sentenzen und geistliche Weisheit gebracht hatte. — Diese verbundene Jungfrauen versammelten sich alle Sonn- Fest- und Märtyrertage unter seiner, als ihres Vaters, Aufsicht; da er sie denn die Veränderung des Gesangs in Melodien lehrte, dadurch die Stadt bekehrte, und seine Gegner schwächte [18]). Ephraem hatte an dem bekannten Ketzer Bardesanes, andere nennen an dessen Sohne Harmonius, einen Gegner, der durch seine poetische und vorzüglich musikalische Geschicklichkeit, sich viele Anhänger zu machen wußte; diesem setzte er, vielleicht nicht bloß weil

15) *Philo Judaeus de Mose*, pag. 606. Edit. Th. Mangey, Fol. Numeros igitur et geometriam, praeterea pedum, modorum, versuum scientiam, *totamque adeo multam, multorumentorum usu*, et praeceptione artium explicationeque locorum, Aegyptiorum eruditi tradiderunt.

17) Reisebeschreibung von Arabien und andern umliegenden Ländern, im Auszuge in meiner mus. krit. Bibl. B. 2. S. 306.

18) *S. Ephraem* Opera omnia. Romae Fol. Tom. VI. Auch im ersten Theil der oriental. Bibliothek von Assemann. Vergl. Jöchers Gelehrtenlexicon.

es orientalischer Geschmack war, sondern um desto leichterer und sicherer zu überwinden, seine Frauenzimmerchöre entgegen.

Das zweyte ist ein Beweis, daß die Israeliten in ihren Religionsgebräuchen vieles von der Art und Weise der Egyptier angenommen haben müssen. Denn es wird fast allgemein geglaubt, daß die Gewohnheit, den Gesang mit Instrumenten und mit Tanz zu begleiten, egyptischen Ursprungs sey, woraus nachher die griechischen Dithyramben entstanden sind. Man verstand nämlich hierunter eine Art von Poesie, die dem Bachus geweiht, und deren vornehmstes Abzeichen ein sehr hoher Grad der Begeisterung war. **Varry**, in seinem Versuch über den Ursprung und Fortgang des Trauerspiels [19]) findet alle gewöhnliche Herleitungen dieses Worts, die darauf abzwecken, es griechischen Ursprungs zu machen, äußerst gezwungen, und hält sowol das Wort als die Sache für egyptisch. Wenigstens kommen die meisten Schriftsteller darin miteinander überein, daß die Verehrung des Bachus selbst, egyptischen Ursprungs ist. Man vergleiche hiermit die im 2ten Kapitel §. 18 enthaltene Nachricht vom egyptischen Bachusfeste. Weil nun die **Miriam** eine Egyptierin, und um diese Zeit nur eben aus dem Lande entflohen war, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß auch der Tanz, womit sie ihren Gesang begleitete, und welcher nachher von den Israeliten bey allen ihren Religionsgebräuchen beybehalten wurde, eine aus Egypten mitgebrachte Gewohnheit war.

Noch nähere Bestätigung findet diese Meynung in dem Gebrauch, welchen das israelitische Volk bald nach diesem ersten Vorgang vom Gesang und Tanz machte, der unläugbar des nämlichen Ursprungs, und der Hauptsache nach ganz einerley, nur in der Anwendung verschieden war. Denn die Israeliten zwangen den **Aaron**, in Abwesenheit seines Bruders, ihnen ein goldenes Kalb zu machen, welches dem egyptischen Götzen **Apis** ähnlich sey, und als **Moses** vom Berge herunter kam, fand er sie im Gesang und Tanz um das Kalb begriffen.

„ — ich höre, (sagt er) ein Geschrey eines Singetanzes. Als er aber nahe zum Lager kam, und das Kalb und den Reigen sah, ergrimmte er ꝛc [20]).

Wenn diese Art, Gesang und Tanz miteinander zu vereinigen, wirklich zu den nachher unter den Griechen so berühmt gewordenen **Dithyramben** Anlaß gegeben hat, so mag ein neuerer Schriftsteller wol Recht haben, welcher der Meynung ist, daß sie allem Ansehen nach in den Zechen gemeiner Leute entsprungen, von den Griechen aber nachher veredelt und verbessert worden sind [21]). Wie schön übrigens der Gesang bey solchen Feyerlichkeiten gewesen seyn mag, kann man sich leicht vorstellen, wenn man bedenkt, daß die Bewegung des Tanzes dem eigentlichen Singen unmöglich günstig seyn konnte. Es wird ein wildes Geschrey gewesen seyn, von eben der Art, wie das egyptische Singen mit der Begleitung der Sistern vermuthlich war, und wie noch jetzt das Singen aller morgenländischen [22]) und africanischen Völker ist.

19) Memoires de Litterature, Tom. XV.

20) 2 B. Mos. Kap. 32 V. 18. 19.

21) **Marpurgs** kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik, S. 45 wo noch gesagt wird, daß der das Genie erhitzende Wein die zu den Dithyramben erforderliche Begeisterung hervorgebracht habe, aber auch zugleich eine fruchtbare Quelle von mancherley Unordnungen, nämlich einer allzugroßen Freyheit in der Zusammensetzung und Bildung neuer Worte, zu harter, weit herabgesetzter Metaphern, zu häufiger und verwirrter Verwerfung der Construction, eines wunderlichen Mischmasches von erhabenen und gemeinen Gedanken u. dergl. gewesen sey.

22) — Unsere Matrosen sangen einige Liebeslieder, in welchen sie ihre Geliebten mit den Gurken von Damask, und ihre großen schwarzen Augen mit den Augen einer Ghasell verglichen ꝛc. Die Melodie aller ihrer Lieder war abwechselnd, nämlich ein Vorsänger sang eine Strophe, (ganz nach altem morgenländischen Gebrauch) und die übrigen wiederholten dieselben Worte und dieselbe Melodie um drey, vier oder wohl fünf Töne niedriger. Alsdenn fuhren sie erwähntermaaßen fort, und weil es ihnen an einer Handtrommel fehlte, um den Takt dazu

§. 11.

Wenn man indeſſen bedenkt, daß die Iſraeliten in dieſer Zeitperiode nur eben erſt anfiengen, in ein wirkliches Volk, in einen Staat vereinigt zu werden, (denn bey ihrem dritthalbhundertjährigen Aufenthalte in Egypten waren ſie meiſtens unter die Hirten des Landes zerſtreut, alſo nichts weniger als ein zuſammenhängendes Volk), ſo iſt es gar nicht zu verwundern, daß ſie um dieſe Zeit noch keine Fortſchritte in irgend einer Kunſt gemacht hatten. Ein Volk hat in ſeiner Entſtehung weder ſo viel Muße, noch ſo viel Wohlſtand, als zur Cultur einer Kunſt erforderlich iſt. Daher findet man auch allgemein, daß die Muſik bey neu entſtandenen Völkern nur zu gottesdienſtlichen Feſten und zum Kriege gebraucht wird. Der ruhige und ſtille Genuß der Tonkunſt, wodurch ſie ihre ſchönſte Cultur erhält, und erſt zur eigentlichen Kunſt wird, findet in dieſem Zuſtande noch nicht ſtatt. Wohnplätze müſſen erſt erobert, ſodann nach und nach geſichert werden, ehe ſich ein Volk der zur Cultur der Künſte nöthigen Ruhe überlaſſen kann, und ſo lange es noch nicht über dieſen Zuſtand hinaus iſt, wird alles, was es hierin thun kann, bloß darauf hinaus laufen, daß es ſich durch Muſik zur Eroberung und Behauptung ſeiner Wohnplätze anfeuert, oder ſeinem Gott für erhaltene Siege über ſeine Feinde, vermittelſt derſelben dankt. Daß dieſes genau der Fall der Iſraeliten war, beweiſen nicht nur alle Nachrichten von ihnen unwiderſprechlich, ſondern man könnte es auch ohne dieſe Nachrichten aus den Zeitumſtänden, und aus ihrer ganzen Lage ſchlieſſen. Daher geſchieht auch in der ganzen Zeitperiode des Moſes nur ſolcher Inſtrumente Erwähnung, deren Gebrauch ſichtbar zu den beyden angeführten Abſichten beſtimmt war, nämlich der Trompete und der Miriamiſchen Pauke.

§. 12.

Vorzüglich war die Trompete bey den Iſraeliten von ſehr mannichfaltigem Gebrauch. Im 25ſten Kapitel des 3 B. Moſ. V. 9 iſt die Rede von einer Trompete, (welche aber in der lutheriſchen Ueberſetzung Poſaune genannt wird), die zur Zuſammenberufung des ganzen Volks zu einer Jubelfeyer gebraucht wurde.

„Da ſollſt du die Poſaune blaſen laſſen durch alle euer Land.“

Und im zehenten Kapitel des 4 B. Moſ. heißt es:

„Mache dir zwo Trommeten von dichtem Silber, daß du ihrer brauchеſt, die Gemeine zu berufen, und wenn das Heer aufbrechen ſoll.“

In den acht folgenden Verſen deſſelben Kapitels werden alle Signale genau beſchrieben, die mit beyden Trompeten gegeben werden ſollen. Wenn ſie einfach oder doppelt nur ſchlecht geblaſen wurden, ſo bedeutete es eine Zuſammenberufung der Stammfürſten und Oberſten, oder des Volks; wurde aber ebenfalls einfach oder doppelt, ordentlich damit trompetet, ſo bedeutete es den Aufbruch der nach verſchiedenen Gegenden liegenden Theile des Lagers [23]). Daß die von Luther ſogenannte Poſaune, und die hier erwähnten zwey Trompeten einerley, und wahrſcheinlich nur in der Materie, woraus ſie beſtanden, unterſchieden waren, läßt ſich ſowol aus dem hebraiſchen Text, als aus den verſchiedenen Ueberſetzungen deſſelben ſehen, wo ſie überall mit einerley Namen genannt ſind. Weit zweifelhafter iſt es aber, worin der Unterſchied des ſchlechten und ordentlichen Blaſens beſtanden haben mag. Da ſie in dem einen Fall, nämlich wenn ſie ſchlecht geblaſen wurden, nur dazu dienten, wozu wir jetzt unſere Glocken brauchen, ſo iſt zu vermuthen, daß in dieſem Fall nur einzelne Töne darauf angegeben wurden, anſtatt daß man im andern Fall vielleicht einigen Zuſammenhang in den Tönen beobachtete, und für verſchiedene Abſichten verſchiedene kleine Melodien gebrauchte. Wenigſtens ſcheint

zu ſchlagen, ſo klatſchen gerade ſo machten es die alten Egyptier und Iſraeliten) alle nur mit den Händen. Das Schreyen der egyptiſchen Tänzerinnen wird auch kein Europäer ſchön finden. — Niebuhrs Reiſebeſchr. von Arab.

23) Buch Moſ. 3 Kap. 25.

der Ausdruck „ordentlich blaſen“ offenbar auf eine ordentliche Melodie zu deuten, ihr Umfang mag übrigens ſo klein geweſen ſeyn, als er wolle.

Die Iſraeliten hatten auch ein beſonderes Trompetenfeſt, welches Moſes nach der Meynung einiger zur Feyer des jüdiſchen Erndtefeſtes geſtiftet hat.

„Und der erſte Tag des ſiebenten Monden ſoll bey euch heilig heißen, daß ihr zuſammen kommet; keine Dienſtbarkeit ſollt ihr darinnen thun: es iſt euer Trommetentag [24].“

Eine andere Art von Trompeten, deren Form aber vermuthlich von der vorher erwähnten Art verſchieden war, ſind die aus Widderhörnern, welche nach Joſuas [25] Bericht bey der Zerſtöhrung der Stadt Jericho gebraucht wurden. Dies ſcheint weniger ein muſikaliſches als militariſches Inſtrument geweſen zu ſeyn, bey deſſen Gebrauch man wol vornehmlich die Abſicht hatte, durch das entſetzliche Geräuſch deſſelben den Feind zu ſchrecken und muthlos zu machen. Democh ſoll es nach van Tils Meynung auch beym Gottesdienſt gebraucht worden ſeyn, jedoch nur eben ſo, wie vorhin von den Trompeten angeführt worden iſt, bloß zur Ankündigung deſſelben [26]. Da in der Folge dieſes Kapitels noch beſonders von der Beſchaffenheit und dem Gebrauch der hebräiſchen Inſtrumente gehandelt werden wird, ſo iſt es unnöthig, hier mehr davon anzuführen.

§. 13.

Nach dem Tode Moſis und Joſua, in den Zeiten der Richter, wurden die Iſraeliten von ihren Gränznachbarn, den Moabitern, Midianitern, Philiſtern, Ammonitern u. ſ. f. ſo häufig beunruhigt, und ſo abwechſelnd bald zu Sclaven, bald wieder frey gemacht, daß eine Zeit von vierhundert Jahren hindurch an keine andere Art von Muſik zu denken war, als etwa an ein Siegeslied. Ein ſolches finden wir auch wirklich im Buch der Richter, (Kapit. 5) an dem Triumphlied der Prophetin und Sängerin Debora und Baraks. Der König von Canaan, Jabin, hatte die Iſraeliten ſchon zwanzig Jahre hindurch gedrückt, und in einer ſtrengen Dienſtbarkeit erhalten, und Debora wurde ein Werkzeug ihrer Befreyung. Sie ſchickte den Barak, einen iſraelitiſchen Feldherrn wider den canaanitiſchen General Siſſera, und als Barak den Sieg erhalten, und ſein Volk befreyet hatte, ſtimmte ſie (2668) mit ihm vereinigt an:

„Lobet den Herrn, daß Iſrael wieder frey iſt worden, und das Volk willig dazu geweſen iſt.“

„Höret zu ihr Könige, und merket auf ihr Fürſten: Ich will, dem Herrn will ich ſingen, dem Herrn, dem Gott Iſrael will ich ſpielen.“

Merkwürdig iſt es, daß dieſer Lobgeſang ſchon ſolche Verſetzungen und Wiederholungen enthält, die faſt vermuthen laſſen, man habe um dieſe Zeit ſchon nicht mehr bloß ſyllabiſch geſungen, ſondern ſchon eine gewiſſe Art von ausgedehnter Melodie gehabt. Daß die Empfindung auf ſolche Zergliederungen und Verſetzungen der Worte eines muſikaliſchen Gedichtes führt, iſt ſchon mehrere Male von gültigen Schriftſtellern bewieſen worden. Das Beyſpiel der Debora kann hierin als ein neuer Beweis gelten.

Herder (vom Geiſt der hebräiſchen Poeſie, B. 2 S. 270) hält überhaupt die Zeiten der Richter für den eigentlichen Zeitpunkt, in welchem ſich Geſang und Poeſie unter den Hebräern am genaueſten miteinander vereinigte, und am beſten zuſammentraf, das heißt: in welchem weder Geſang noch Poeſie einen eigenen Weg gieng, ſondern beyde Hand in Hand, in gleicher Schönheit und Wirkſamkeit,

24) Buch Moſ. 4 Kap. 29 Vergleiche die allg. Welthiſtorie ältrer Zeiten, B. 2 S. 30.

25) Kap. 6 V. 4. „Am ſiebenten Tage aber laß die Prieſter ſieben Poſaunen des Halljahrs nehmen vor der Lade her: und gehet deſſelben ſiebenten Tages ſiebenmal um die Stadt, und laß die Prieſter die Poſaunen blaſen.“

26) ſ. deſſen Dicht- Sing- und Spielkunſt, ſowol der Alten als beſonders der Hebräer, S. 438.

ohne nach eigenem einseitigen Schmuck zu trachten, und sich dadurch gegenseitig zu schwächen, erschienen. Das Loblied der Debora scheint ihm das Muster dieser genauen Vereinigung zu seyn. Er findet statt pindarischer Strophen folgende drey Haupttheile darin: „V. 1—11 den Eingang, vermuthlich mit öfterm Zuruf des Volks unterbrochen: V. 12—27 das Gemälde der Schlacht, die Hernennung der Stämme mit Lob und Tadel, hin und wieder ganz mimisch; endlich 28—30 V. den Spott auf den Triumph des Sissera, ebenfalls nachahmend, bis der letzte Vers, wahrscheinlich als Hauptchor, alles schließt."

§. 14.

Ungefähr hundert Jahre nach diesem Vorfall, (2779) findet sich ein neuer Beweis, daß die israelitischen Frauenzimmer sich häufig mit Musik beschäftigten, und nicht selten öffentlichen Gebrauch davon machten. Der Richter Jephtha that ein Gelübde, daß, wenn ihn Gott einen vollkommenen Sieg über die Ammoniter erhalten ließe, er das erste lebende Geschöpf opfern wolle, welches ihm bey seiner Rückkunft entgegen kommen würde. Unglücklicher Weise erhält seine einzige Tochter Seila die Nachricht von seinem Siege, ohne von seinem Gelübde etwas zu wissen, und eilt ihm an der Spitze einer Gesellschaft junger Mädgen entgegen, um ihn mit Pauken und Reigen einzuholen.

„Da nun Jephtha kam gen Mizpa zu seinem Hause: siehe, da gehet seine Tochter heraus ihm entgegen mit Pauken und Reigen ꝛc."

Dennoch beweisen einige neuere *) Ausleger dieser Stelle, daß Seila nicht geopfert, wie die gewöhnlichen Uebersetzungen zu verstehen geben, sondern dem eigentlichen Sinn des Textes gemäß, nur dem Dienste Gottes geweiht worden **). Von dieser Begebenheit an, wird bis zur Krönung Sauls (1095 Jahre vor Christo) in der Bibel keiner Art von Musik, oder musikalischer Instrumente mehr gedacht, ausgenommen der Trompete, die bey den Kriegen der Israeliten gebraucht wurde.

§. 15.

Noch vor der Krönung Sauls, ist aber Samuel, ein Prophet und letzter Richter unter den Israeliten, merkwürdig. Er bekleidete sein Richteramt zwanzig Jahre lang mit so vieler Weisheit, daß die Jahre seiner Regierung die friedlichsten und glücklichsten waren, die Israel vielleicht seit seinem Ausgange aus Egypten genossen hatte. Diese friedliche und ruhige Lage Israels wußte Samuel zum Besten der Kenntnisse und Künste seines Volks sehr gut zu nützen, und machte den Anfang dazu durch die Errichtung seiner Prophetenschulen, worin unter seiner Anleitung theils die hebräische Litteratur, die damals vorzüglich in Musik und Dichtkunst bestand, theils aber auch das, was eigentlich zur Nationalklugheit gehörte, gelehrt wurde. Daß vorzüglich Musik in diesen Schulen geübt wurde, nimmt Parr. Delany (Unters. des Lebens und der Regier. Davids, B. 1 S. 45) als gewiß an. Auch Herrmann Witsius (Miscell. sacr. B. 1 Kap. 10 S. 77), Anton van Dalen (Dissert. de vera et falsa Prophetia), Stillingfleet (Origin. sacr. pag. 306), und Joh. Smith (Dissert. de propheta et prophetis) sind seiner Meynung.

§. 16.

Man macht sich von den Propheten der Hebräer sowol als von diesen Prophetenschulen, sehr verschiedene Vorstellungen. Die Propheten hält man bald für die eigentlichen Weisen des Alterthums, deren Weisheit sich vorzüglich durch Musik und Dichtkunst äußerte; bald aber auch für herumziehende Leyer- und Spielmänner; und endlich gar für Unsinnige. Unter ihren Schulen denkt man sich alsdann solche Orte, wo sie zu dem, was man sich unter einem Propheten denkt, gebildet wurden. Es ist nicht zu läugnen, daß sich für alle diese verschiedenen Meynungen Gründe angeben lassen.

*) Buch der Richter, Kap. 11 V. 34 **) s. Allgemeine Welthist. B. 3 S. 281 die Anmerk. k.

Wenn man aber auf die Natur der Sache, und auf die damaligen Zeitumstände, so wie überhaupt auf den Charakter und die Kenntnisse des Volks aufmerksam ist, unter welchem die Propheten gelebt haben, so kann man nicht umhin, bey der ersten Vorstellung zu bleiben, und sich unter den Propheten solche **Weise** zu denken, die bisweilen, ja sogar häufig, aber nicht immer zugleich die Dichter und Musiker des Volks waren. Weil einige von den Richtern zugleich Propheten waren, wie das Beyspiel der **Debora** und **Samuels** beweist, so haben einige angenommen, daß man unter den Richtern überhaupt die Barden, d. i. die Dichter und Musiker des Volks verstehen müsse. Der Engländer **Brown**, (s. dessen Betracht. über die Poesie und Musik, S. 285) nimmt diese Meynung als gewiß an, ist aber zum Theil in den Eichenburgischen Anmerkungen zur Uebersetzung seines Werkes schon widerlegt worden. Noch ungewisser macht **Pfeiffer** (über die Musik der alten Hebräer, S. 6—7) diese Meynung, und zeigt deutlich, daß man sich unter den Richtern so wenig Barden, als eigentliche Oberhäupter, sondern nur Rathgeber des Volks zu denken habe. Daß diese Meynung wohl die richtige sey, läßt sich auch aus dem Triumphlied der **Debora** schließen, wo sie singt: „lobet den Herrn, daß Israel wieder frey ist worden, **und das Volk willig dazu gewesen ist.**" Es war also bloß guter Wille der Israeliten, wenn sie ihren Richtern folgten.

Diese Vorstellung wird durch die Geschichte mehrerer alter Völker bestätigt. **Quintilian** sagt: wem ist es unbekannt, daß in alten Zeiten die Musik so fleißig getrieben, und in so großen Ehren gehalten wurde, daß der Name **Musiker** mit den Namen **Prophet** und **Weiser** einerley Bedeutung hatte [29])? Die Orakelsprüche der Alten wurden in Gesängen ertheilt [30]), und überhaupt bedienten sich alle Weisen des Alterthums der Musik und Dichtkunst, um entweder ihren Lehren desto mehr Annehmlichkeit, und dadurch leichtern Eingang beym Volk zu verschaffen, oder sich selbst dadurch in diejenige Gemüthsverfassung zu setzen, die ihnen zu ihren weisen Betrachtungen, oder zu ihren Handlungen nöthig und am bequemsten schien. **Pythagoras** verband in seiner Schule Musik und Dichtkunst, eben so wie die Propheten der Hebräer, mit dem übrigen Unterricht, und glaubte, dadurch seine Schüler desto geschickter zu machen, seine Lehren gehörig zu fassen. In dieser weisen Anwendung der Musik übertraf er alle übrige philosophische Sekten des Alterthums [31]). Wenn seine Schüler des Morgens erwachten, so mußten sie den Taumel, und die vom Schlaf übrig gebliebene Schwerfälligkeit ihrer Geister, durch dazu dienliche Lieder verscheuchen [32]). Am Abend, wenn sie zu Bette gehen wollten, mußten sie erst ihren am Tage lebhaft und unruhig gewordenen Geist durch den Gebrauch der **Lyre** wieder beruhigen [33]). Die Geschichte der alten Philosophie ist voll von Nachrichten dieser Art. Der Einfluß der Musik auf die Beruhigung des Geistes, und auf die Stimmung einer zu weisen Untersuchungen, so wie überhaupt zur Klugheit des Lebens nöthigen Gemüthsfassung, wurde im Alterthum allgemein anerkannt.

§. 17.

Dieser große Einfluß der Musik ist indessen bey solchen Völkern, wie die meisten orientalischen Völker waren, leicht zu begreifen. Stets von ihren Leidenschaften hin und her getrieben, bald den

29) Nam quis ignorat musicen? Ut de hac primum loquar, tantum jam antiquis temporibus non studii modo, verum etiam venerationis habuisse, ut idem musici, et vates, et sapientes indicarentur. *Institut. orat.* L. I. cap. 10.

30) S. *Burney* Hist. of Mus. V. I pag. 222.

31) — Attamen *Pythagoras* reliquis sectis omnibus palmam præripiebat, cujus disciplina pulcherrimis constabat præexercitamentis, uti hæc omnia peculiari dissertatione prolixe adduxit Dn. D. Buddeus. *Jo. Henr. Bocrius* de Musica, Præexercitamento Ebraorum, quibus ad sapientiam divinitorem se præparabant §. 1. In den Leipziger Misell. B. 4 S. 56.

32) Mane surgentes ex somno communem utilitatem afferente capitis gravedines rursum aliis atque aliis cantilenis pellebant. *Jamblich.* cap. XXV.

33) *Boethius* de Musica, Lib. I. cap. 1.

ausschweifendsten Empfindungen der Fröhlichkeit, bald eben so unmäßig der größten Traurigkeit Preis gegeben, befanden sie sich selten in einem der ruhigen Ueberlegung und vollen Besonnenheit günstigen Zustande [34]); sie bedurften daher ein Mittel, sich bisweilen in diesen fürs Leben und das Glück desselben so nöthigen Zustand zu versetzen. Und ein solches Mittel schien den Weisen des Alterthums die Musik vorzüglich zu seyn.

§. 18.

Die israelitischen Weisen oder Propheten bedienten sich daher eben so wie andere morgenländische Völker des nämlichen Mittels, um dadurch theils ihren Lehren Einfluß beym Volke zu verschaffen, theils sich selbst zur Klugheit und zu weisen Handlungen vorzubereiten und zu ermuntern. Wenn sie dem Herrn ein Lied singen oder dichten wollten, so setzten sie sich durch Musik in die dazu nöthige Begeisterung [35]); wollten sie **weissagen** (In keiner Sprache leitet vielleicht dieses Wort so deutlich auf den wahren Sinn desselben, als in der deutschen. Es heißt nämlich etwas **weises** sagen, oder aus der Beschaffenheit und dem Zusammenhang der Umstände einen Schluß machen, der in jenen Zeiten den noch unaufgeklärten Völkern die Meynung beybrachte, ein **Weissager**, **Wahrsager** oder **Prophet** wisse zukünftige Dinge. Jeder andere Begrif dieses Worts scheint unnatürlich, und den damaligen Zeitumständen nicht angemessen zu seyn. Die Israeliten waren so rauh und unaufgeklärt, daß ein geringer Grad von Klugheit des Lebens, oder von Kenntniß natürlicher Dinge, das gewöhnliche Maas derselben sehr leicht so weit übersteigen konnte, um in den Augen eines so unwissenden Volks das Ansehen einer übernatürlichen Klugheit zu bekommen [36]). Auch werden die Propheten sich wohl keine Mühe gegeben haben, die Meynung, als sey eine übernatürliche, ihnen von Gott selbst ertheilte Kraft in ihnen wirksam, zu unterdrücken. Sie gewannen durch diesen Glauben des Volks sowohl an Ansehen, als an Einfluß.), so bedienten sie sich derselben, um ihren Geist in den Zustand einer ruhigen Besonnenheit zu setzen. So sagte **Elisa** zu den Königen von Israel, Juda und Edom, als er ihnen weissagen sollte:

34) Quantum enim abest, ut navis felici cursu progredi possit, mari procellis ventisque horrido; tantum abest, ut ideae animis hominum sinceræ, multo minus divinæ imprimi possint, tumultuantibus hinc inde affectibus curisque. Cum igitur id munus *Musices* sit, si nempe rite comparata est, ut se blanda vi in corpus et propter arctissimam unionem etiam in animam diffundat, sanguinis motus inordinatos suavi ratione sistat, eundem grato modo moveat, affectus molestos excutiat, sobrios excitet, immo corpus et animam ægritudine liberet, inque statum rectum redigat, uti id experientia aliorumque infinitis testimoniis comprobatur. s. *J. H. Bocrisium* de Mus. §. 6 pag. 61. Vergl. **Pfeiffers** antiquit. græc. Lib. II. cap. LXIV.

35) Die italiänischen *Improvisatori* begleiten sich noch jetzt, gleich den alten Propheten, mit einem Instrumente; und die italiänischen Dichter haben die Gewohnheit, stets zu singen, wenn sie Verse schreiben. Als dieser letzte Umstand einst bezweifelt wurde, fragte man den Abt Metastasio, ob es sich wirklich so verhalte, daß die Dichter seines Landes stets singen, während sie ihre Verse schreiben? Und seine Antwort war, *sicuro!* s. *Burney* Hist. of Mus. Vol. I pag. 222.

36) In diesem Sinne heißen **Miriam**, **Debora** und andere, **Prophetinnen**, weil sie nämlich vor andern geschickt waren, ihrem Volke guten Rath zu ertheilen, und diesen Rath, diese gute Lehren in schöne und rührende Lieder zu verfassen. An einigen Stellen der Bibel heißt auch ein Prophet offenbar nichts mehr als ein Dichter oder Sänger, der aus freyem Geiste Lieder sang, und mit einem Instrumente begleitete, wie noch jetzt die italiänischen und spanischen Improvisatori thun. Hier könnte also ein Prophet überhaupt so viel als ein begeisterter Mann heißen. Diese Begeisterung könnte aber eben sowol etwas ungereimtes als etwas kluges hervorbringen. Daher heißt es vom **Saul**, ein böser Geist sey über ihn gekommen, und er habe mitten in seinem Hause geweissagt. Unter dem guten und bösen Geist, der auf die Propheten kam, wird also wahrscheinlich nichts anders zu verstehen seyn, als Vernunft oder Unvernunft. Die chaldäische Uebersetzung versteht unter **prophezeihen** „Gott anbeten und ihm Loblieder singen.“ Vergl. **Burney** am angef. Orte, S. 224.

„So bringt mir nun einen Spielmann. Und da der Spielmann auf der Saiten spielete, kam die Hand des Herrn auf ihn. Und er sprach: So spricht der Herr, machet hier und da Graben an diesem Bach ꝛc [37]).“

Da der Prophet auf den König von Israel unwillig war, der ihn zuerst um seine Weissagung bat, so mußte er sich durch die Musik des Spielmanns erst wieder beruhigen lassen, ehe die Hand des Herrn auf ihn kommen konnte, das heißt: ehe er im Stande war, einen überlegten und vernünftigen Rath zu ertheilen.

§. 19.

Die Beyspiele, welche uns die Bibel von der Vereinigung der Musik und Weissagungskunst giebt, sind sehr zahlreich. Es wird nicht nur unter der Begleitung der Musik, sondern auch mit Musik selbst geweissagt. So heißt es z. B. im 1 B. der Chron. Kap. 25 wo die Ordnung der Sänger zum Dienst der Bundeslade bestimmt wird:

„Und David sammt den Feldhauptleuten sonderte ab zu Aemtern unter den Kindern Asaph, Heman und Jeditdun, die Propheten mit Harfen, Psaltern und Cymbeln: und sie wurden gezählt zum Werk nach ihrem Amt.“

Von den Söhnen Asaphs sollten ihrer vier vor dem Könige weissagen. Von den Kindern Jedithun waren sechs ernählt, die unter ihrem Vater mit Harfen weissagen sollten, zu danken und zu loben dem Herrn. Der Söhne Hemans, des Sehers des Königs in dem Wort Gottes, waren vierzehen, „das Horn zu erheben.“ Die beyden ersten Klassen unter Asaph und Jeditdun weissagten eigentlich nur auf Saiten, d. i. sie trugen in Liedern heilige, erhabene Sprüche vor: sie löseten, wie sie selbst sagen, Räthsel der Weisheit auf, beym Klange der Saiten [38]).

§. 20.

Wir mögen uns nun aber den Grad von Weisheit und Klugheit, den die israelitischen Weisen und Propheten durch die Vereinigung der Musik und Poesie mit der Weissagungskunst, zu erhalten suchten, so groß oder so gering denken, als wir wollen, so bleibt doch so viel immer gewiß, daß sie dadurch wirklich der weisere und klügere Theil ihres Volks waren, und dafür gehalten wurden, die nicht selten im Stande waren, richtig vorher zu sagen, das heißt: zu prophezeihen, was auf die selten überlegten, meistens übereilten Handlungen ihres Volks, Gutes oder Böses erfolgen würde. Wenn nun Samuels Absicht war, durch seine Prophetenschulen solche Kenntnisse immer mehr zu verbreiten, die Zahl der Propheten nach und nach zu vermehren, und dadurch allmählig sein Volk zu veredlen, immer weiser, klüger und glücklicher zu machen; so hatte er gewiß ein sehr nützliches Werk gestiftet, obgleich ganz Israel im Grunde so übel geartet war, daß es für die Folge doch nicht viel Vortheil daraus zog, und genau genommen, einer etwas beträchtlichen Verbreitung von Aufklärung und Glückseligkeit nicht recht fähig war. Da um jene Zeit schon alle Ausübung der Künste, und derjenigen wenigen Kenntnisse, die die Israeliten ihrer Lage nach haben konnten, allein auf den Stamm Levi eingeschränkt war, so hatte Samuel vielleicht auch die Absicht, etwas davon auf die übrigen Stämme zu verbreiten.

Uebrigens hatten die Israeliten solcher musikalischer Prophetenschulen an mehrern Orten, nämlich zu Najoth in Rama [39]), zu Bethel [40]), zu Jericho [41]), zu Gilgal [42]), und zu Jerusalem [43]). Es sind aber nur Hirtenhäuser und Hürden gewesen, worin die Propheten sehr einfach lebten, nicht unsern Schulen ähnliche Einrichtungen, wie Herder aus der Bedeutung des hebräischen Worts beweist; sie wurden daher in den Zeiten Davids, unter dessen Regierung sowol die Dichtkunst als

37) 2 B. der Könige, Kap. 3 V. 15. 16.
38) Herder vom Geist der hebräischen Poesie, B. 2 S. 68.
39) 1 B. Sam. 19 V. 19. 20.
40) 2 B. der Könige, Kap. 2 V. 3.
41) 2 B. der Könige, Kap. 2 V. 5. 7. 15.
42) 2 B. der Könige, Kap. 4 V. 38.
43) 2 B. der Könige, Kap. 22 V. 14. 1 B. der Könige, Kap. 10 V. 10.

Musik einen höhern Schwung bekam, bald so öde, daß sogar auch die Spuren davon verloren gegangen sind.

§. 21.

Unter der Regierung **Sauls**, der von **Samuel** 1095 Jahre vor Christo zum Könige in Israel gesalbt wurde, sind vorzüglich zwey musikalische Begebenheiten merkwürdig:

a) die Wirkung der Musik auf seine Weissagungsgabe; sodann

b) auf seine Melancholie.

Als **Samuel** den **Saul** zum Könige gesalbt hatte, weissagte er, was dem Saul begegnen würde, wenn er von ihm gienge:

„Darnach wirst du kommen auf den Hügel Gottes, (die Orte, wo die Propheten wohnten, wurden Hügel Gottes genannt); da der Philister Lager ist: und wenn du daselbst in die Stadt kommst, wird dir begegnen ein Haufen Propheten von der Höhe herab kommend; und vor ihnen her ein Psalter, und Pauken, und Pfeifen und Harfen; und sie weissagend. Und der Geist des Herrn wird über dich gerathen, daß du mit ihnen weissagest: da wirst du ein anderer Mann werden." (1 Sam. 10 V. 5—6).

Die folgenden Verse desselben Buchs und Kapitels erzählen, daß es wirklich so gekommen, wie **Samuel** gesagt hatte, daß sich also **Saul** unter die Propheten mischte, und mit ihnen weissagte. **Samuel** wird wahrscheinlich die Propheten angewiesen haben, dem Saul mit Liedern entgegen zu kommen, die ihm die Pflichten seines neuen Standes zu erkennen geben sollten; und Saul, sowohl vom Gesang und Klang, als von der in den Liedern liegenden Wahrheit hingerissen, wird mit ihnen eingestimmt, und dadurch Empfindungen und Gedanken geäußert haben, die er vorher weder kannte, noch kennen konnte, d. i. er wurde ein anderer Mann. Die Weissagungen der Propheten waren also eigentlicher Unterricht; so wie die Einstimmung Sauls ein Beweis, daß er ihren Unterricht begriffen hatte.

§. 22.

Die Wirkung der Musik auf **Sauls** nachherige Melancholie, in welche er aus Vernachläßigung seiner Pflichten verfiel, beschreibt ebenfalls **Samuel** im 1 B. Kap. 16 V. 14—23.

„Der Geist aber des Herrn wich von Saul, und ein böser Geist vom Herrn machte ihn sehr unruhig."

„Da sprachen die Knechte Sauls zu ihm: Siehe, ein böser Geist von Gott machet dich sehr unruhig; Unser Herr sage zu seinen Knechten, die vor ihm stehen, daß sie einen Mann suchen, der auf der Harfen wohl spielen könne; auf daß, wenn der böse Geist Gottes über dich kommt, er mit seiner Hand spiele, daß es besser mit dir werde."

„Da sprach Saul zu seinen Knechten: Sehet nach einem Mann, der es wohl kann auf Saitenspiel; und bringet ihn zu mir. Da antwortete der Knaben einer, und sprach: Siehe, ich habe gesehen einen Sohn Isai, des Bethlehemiten, der kann wohl auf Saitenspiel; ein rüstiger Mann, und streitbar, und verständig in Sachen, und schön, und der Herr ist mit ihm."

„Da sandte Saul Boten zu Isai, und ließ ihm sagen: Sende deinen Sohn David zu mir, der bey den Schafen ist. Da nahm Isai einen Esel mit Brodt, und ein Fegel Weins, und ein Ziegenböcklein: und sandte es Saul durch seinen Sohn David. Also kam David zu Saul, und dienete vor ihm: und er gewann ihn sehr lieb, und er ward sein Waffenträger."

„Und Saul sandte zu Isai, und ließ ihm sagen: laß David vor mir bleiben, denn er hat Gnade funden vor meinen Augen. Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm

David die Harfe, und ſpielte mit ſeiner Hand: ſo erquickte ſich Saul, und ward beſſer mit ihm, und der böſe Geiſt wich von ihm."

Dieſe Begebenheit iſt ein neuer Beweis, daß die alten Völker überhaupt, ſo wie insbeſondere die Hebräer, eine ſehr große Meynung von der Muſik gehabt haben. Sie ſchrieben ihr nicht nur die Kraft zu, den Geiſt der Menſchen fröhlich oder traurig zu machen, und eine glückliche Gemüthsfaſſung hervorzubringen, ſondern glaubten auch, ſich ihrer zur Heilung wirklicher Krankheiten bedienen zu können. Daher ſagt **Joſephus** [44]) ausdrücklich: daß kein Arzt ein anderes Mittel gegen die Beunruhigungen Sauls vorzuſchlagen gewußt habe, als Geſang und Harfe. Unter ſo vielen Schriftſtellern, die über die Wirkung der Muſik überhaupt, insbeſondere aber über die mediciniſche Kraft derſelben Unterſuchungen angeſtellt haben, hat vielleicht keiner die wahre Urſache ſo kurz und ſo faßlich erläutert als **Herder**, in dem vorzüglich ſchönen Anhange zum Liede der Debora, **über die Verbindung der Muſik und des Tanzes zum Nationalgeſange** [45]). Er ſucht ſie nicht in der ausgebildeten Kunſt, ſondern in der Anwendung einfacher und allgemein faßlicher Töne und Geſänge zur Erregung gewiſſer Lieblingsideen, an welche die Menſchen von Jugend auf gewöhnt ſind. Ich führe ſeine eigenen Worte an:

„Wenn überhaupt Tonkünſtler die Lieblingstöne und Gänge einzelner Menſchen ſtudirten, und nachher zur höchſten Wirkung auf dieſelben anwendeten; welche Wunder könnten ſie auf dieſe einzelne Menſchen wirken! — Bey einfachen Nationen ſind dieſe Töne durch Nationalgeſänge gegeben, die mit gewiſſen Lieblingsgegenſtänden des Stolzes und Vaterruhms ſich von Kindheit an des Herzens und Gehirns jedes Individuums bemächtigten, und wenn ſie nachher unter ſolchen und andern feyerlichen Anläſſen wiederkommen, jeden gleichſam verjüngen, und die angenehmen Krämpfe des früheſten Enthuſiasmus bey ihm erneuern. Jedermann weiß, was die Zuſammenkunft, noch mehr die Zuſammenſtimmung einer groſſen Verſammlung für magiſche Kraft hat. Nicht etwa nur, daß die conſon vereinten Zuſtrömen auch die Empfindung verſtärkt angreifen, und die Seele, die ſich nur als Tropfe in dieſem Strom fühlt, in denſelben fortreiſſen; der allgemeine Enthuſiasmus verwandter Ideen ergreift ſie, und ſo werden die ſüßen Raſereyen daraus, über die der Weltmann ſpottet, und die ſich der kalte Philoſoph ſo wenig erklärt." [46])

44) — Saulum vero perturbationes quædam pervaſerunt ex ſpiritus malefici, qui ſuffocationes illi et ſtrangulationes creabant. Ita ut medici nullam quidem curationem illi adhibere cogitarent; ſi quis vero eſſet excantandi peritus et cithara pſallendi, juſſerunt, ut illo quæſito, quotieſcunque ad eum mali accederent geni, turbarentque, curæ illi eſſet, ut ad caput ejus adſtans pſalleret et hymnos recitaret. *Antiquit. Judaic. Lib. IV. cap. VIII.*

45) ſ. deſſen Geiſt der hebr. Poeſie, B. 2 S. 266.

46) Daß auch in unſern Tagen ſolche Wirkungen der Muſik noch möglich ſind, beweiſen eine Menge Erzählungen, die im Journal Encyclopedique hin und wieder unter den Anecdoten und merkwürdigen Begebenheiten angeführt werden. Mir ſelbſt ſind Kranke bekannt geweſen, deren Krankheit aber vorzüglich in Gemüthsunruhen ihren Grund hatte, für welche Muſik ſehr heilſam war, und ſichtbar zu ihrer Geneſung beytrug. Auch **Herder** erzählt am angeführten Orte eine Begebenheit, die völlig ein Pendant zur Geſchichte Sauls und Davids iſt. Es waren nämlich einer jungen Perſon vom hitzigen Fieber Verirrungen nachgeblieben, die durch keine Arzeney weggebannt werden konnten: die Kranke war geſund, nur war ſie nicht bey ſich, und träumte in ihrer Welt fort. Da nichts helfen wollte, ſchlug der verſtändige Arzt vor, der verirrten Tochter die Lieder vorzuſingen, die ſie in ihrer Kindheit am meiſten geliebt hatte. Die Mutter that's: die Tochter wurde aufmerkſam, zuletzt gerührt. Jetzt kam man auf den Gedanken, durch einen feinern Tonkünſtler dieſelben Gänge der Muſik, die Lieblingsaccente dieſer Seele ſimpel zu verändern, und ſo ruhrend zu machen, als es ſeyn konnte. Das Mittel gelang. Die Kranke brach in Thränen aus, und fragte: wo ſie ſo lange geweſen? Sie wußte nichts von ihrem bisherigen Zuſtande: ihr Damen war durch Muſik verjagt.

Wer Luſt hat, verſchiedene Meynungen über die Art und Weiſe, wie ſolche Wirkungen durch Muſik hervorgebracht werden können, miteinander zu vergleichen, wird

Der wohlthätige Einfluß der Muſik auf die Gefühle der Menſchen, iſt alſo nicht zu bezweifeln. Sie iſt im Stande jede Art von Leidenſchaft nicht nur zu erwecken, ſondern auch zu mäßigen, und bey ſeine Widerſacher durch folgende Schriften hinlänglich befriedigen können. Das kleine Verzeichniß derſelben wird hier nicht am unrechten Orte ſtehen.

Albrecht (Joh. Wilh.): Tractatus phyſicus de effectibus Muſices in corpus animatum. Lipſ. 1734 apud Martini 4to. Eine ausführliche Anzeige davon ſteht in **Mitzlers** muſ. Bibl. B. 3 S. 23—48.

Agrippa (Henr. Cornel.): de Muſices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis qua ſedandis. In ſeinem Werke: de occulta Philoſophia. Es iſt das 24ſte Kap. des 3ten Buchs.

Bicendel (Adam): de curatione morborum per carmina et cantus muſicos. Witteb. 1706. 4.

Browne (Richard): Medicina muſica: or: a mechanical Eſſay on the Effects of Singing, Muſik and Dancing, on human Bodies. Revis'd and corrected. To which is annex'd a new Eſſay on the nature and cure of the Spleen and Vapours. London, 1729. 8. 125 S.

Caſtro (Rodericus a): Medicus politicus. Hamb. 1614. 4. Vorzüglich das 14te Kap. des 4ten B. gehört hierher: ut demonſtretur, non minus utiliter quam honeſte atque prudenter in morbis muſicam adhiberi.

Delrius: de muſica magica. ſ. deſſen Diſquiſitiones Magic. Lib I. pag. 93

Ettmüller (Michael Ernſt): Effectus muſicæ in hominem. Lipſ. 1714. 4.

Franckenau (Georg. Francus de): Diſſertatio de Muſica, medico neceſſaria. ſ deſſen Diſſ. med. XX. Lipſ. 1722. 8. pag. 464—499.

Stommann (Johann Chriſtian): de Muſicæ vi in animata, bruta, homines, ſpiritus et morbos. In ſeinem Werke: de Falcinatione. Norimb. 1675. 4. Lib. I. P. 1. Sect. 2 c. 3.

Gaspar (Michael): de arte medendi apud priſcos Muſices ope atque carminum, Epiſtola ad Anton. Relhan etc. Lond. 1781. 8. Ed. altera et auctior.

Der Herr- arz magnet ca gehört ebenfalls hieher, worin P. VIII. Lib. III. de Magneticiſmo muſicæ gehandelt wird.

Barbot (Pierre Joſeph): Memoire ſur la maniere de guerir la Melancolie par la Muſique. In Marquets Nouvelle methode facile et curieuſe pour connoitre le pouls par les notes de la Muſique. Amſterd. and Paris, bey Didot, 1769. 12. 112 S. Zweyte Edit.

Medera (Edo): Inaudita Philoſophia de viribus muſicæ. Ulyſſipone 1550. 8.

Von dem Einfluß der Muſik in die Geſundheit der Menſchen. Leipz. 1770. 8. 50 Seiten.

Nicolai (Ernſt Anton): die Verbindung der Muſik mit der Arzneywiſſenheit. Halle, 1746. 8. 30 Seiten.

Porta (Joh. Bapt.): de Muſices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis, qua ſedandis. In ſeiner Magia natur. B. 20 K. 7.

Preuve de l'efficacité de la Muſique contre les convulſions. Nouvelle preuve etc. Im Journal encyclop. Mars 1760 pag. 509 und Octob. pag. 122.

Reflections on antient and modern Muſick, with the application to the cure of diſeases etc. Lond. 1749. 8. 42 Seiten. Ein teutſcher Auszug vom Hofr. **Kästner** mit Anmerkungen, ſteht im Hamburg. Magazin, B. 9 S. 87 und daraus in **Marpurgs** hiſtor. krit. Beytr. B. 2 S. 16—37.

Reineccius (Chriſtian. Frieder.): de effectibus Muſices merito ſuſpectis, Programma. 1729.

Riccius (Aug. Maria): Diſſertatio, an Muſica curentur morbi? In deſſen Diſſert. Homeric. Florent. 1741 4. Vol. II. pag. 50—62.

Roger (Joſeph. Ludovic.): Tentamen de vi Soni et Muſices in corpus humanum. Avenione, 1758. 8. Iſt ein Hauptwerk in dieſer Materie, deſſen Inhalt angezeigt zu werden verdient: *Cap. 1.* de ſono in corpore ſonoro. *Cap. 2.* de ſono in medio quibus propagatur. *Cap. 3.* de ſono in auditus organo. *Pars II. Introductio. Brevis hiſtoria ſatirica. Cap. 1.* Prædiſpoſitio animæ, per principia harmoniæ demonſtrata. *Cap. 2.* de prædiſpoſitione materiei ad actiorem ſoni. *Cap. 3.* de prædiſpoſitione animæ cum materia junctæ ſeu corporis animati. *Cap. 4.* Quid, quibus et quot modis agat Muſica in hominem, explicatur.

Schiebel (Joh. Georg): Entzweyte Wunderwerke der Natur, ſo ſie durch den einſtimmenden Klang an Menſchen, Vieh und allen Creaturen ausübet ꝛc.

Tiraquellus (Andreas): de nobilitate et iure Primigenitorum, Commentarius. Lion, 1579 4t. Fol. Edit. 3. Im 35ſten Kap. werden folgende Sätze abgehandelt: Morbos curari carminibus et cantionibus. Ischiadicos carmine curari et Muſica. Luxa membra cantionibus curari. Omnes morbos incantationibus curari. Demoniacos cantu curari; et lymphaticos: et mentes turbatas; et furioſos. Et vipearum morſus; et omnes morborum dolores; et peſtilentias fugari, Muſicam mores animi ſanare. Citharam Apollinæ, medicinæ inventricem, aſſignari.

Unser (Joh. Aug.): Von der Muſik. Aus der medic. Wochenſchrift: der Arzt. 14ſtes Stück. Iſt auch in Hillers wöchentl. Nachr. Jahrg. 4 S. 201 abgedruckt.

Außer den hier angezeigten Schriften hat man noch über den Biß der Tarantul und die Cur deſſelben verſchie-

Beruhigungen des Geistes ist sie erquickender Balsam und tröstendes Linderungsmittel. Es giebt gewiß nur sehr wenig Menschen, die diese Kraft der Musik, auf irgend eine Art, nicht wenigstens einmal in ihrem Leben an sich selbst empfunden haben sollten. Wenn die Kräfte des Körpers durch Krankheit geschwächt sind, ist diese Wirkung desto stärker. Man braucht sich daher unter Davids Harfenspiel keine übernatürliche Kunst vorzustellen, um zu begreifen, daß Saul dadurch erquickt, und es besser mit ihm werden konnte. Die Musik des Pythagoras ist wahrscheinlich eben so einfach und kunstlos gewesen, als die Davidische, und dennoch linderte er dadurch seine Gemüthsunruhe [47]). Auch im sechzehnten Jahrhundert that die Musik an Carl IX. König von Frankreich, eine ähnliche Wirkung, ob gleich damals die Melodie derselben unbiegsam und steif, so wie die Harmonie noch unausgebildet war [48]). Die nächtlichen Beunruhigungen dieses Königs nach der grausamen Pariser Bluthochzeit, sind vielleicht mit dem bösen Geiste Sauls vollkommen zu vergleichen; die Linderung, welche beyde durch den Gebrauch der Musik erhielten, ist daher ein Beweis, daß die Kraft der Tonkunst in allen Zeiten, und in allen Gegenden der Erde dieselbe ist, nur nach verschiedenen Nebenumständen ihre Wirkung, bald stärker, bald schwächer äußert.

§. 23.

So sehr indessen Saul durch Davids Harfenspiel, und die heilsame Wirkung desselben auf sein Gemüth erquickt wurde, so genoß er doch dieses Linderungsmittel nicht lange. Er bediente sich desselben nämlich nur so lange, bis er anfieng, seinen musikalischen Arzt, seiner übrigen großen Eigenschaften wegen mit eifersüchtigen Augen anzusehen. Dies geschah vorzüglich, als David den Philister Goliath überwand, und die Frauenzimmer aus allen Städten Israel ihm entgegen giengen, und mit Gesang, Tanz und Klang einhelten.

„Es begab sich aber, da er wieder kommen war, von des Philisters Schlacht, daß die Weiber aus allen Städten Israels waren gegangen mit Gesang und Reigen, dem König Saul entgegen, mit Pauken, mit Freuden, und mit Geigen."

„Und die Weiber sungen gegen einander, und spieleten, und sprachen: Saul hat tausend geschlagen, aber David zehentausend."

Durch diese zehnfache Ehre, die dem David bewegelegt wurde, mußte nothwendig in dem Herzen Sauls ein Widerwillen entstehen: er behielt daher lieber seinen Dämon, als daß er sich denselben durch einen so verhaßten Arzt, als ihm nun David geworden war, verscheuchen lassen wollte. — Zugleich ist diese Begebenheit auch ein Beweis, daß schon sehr frühe Doppelchöre gebräuchlich gewesen, und daß sich von dieser frühen Gewohnheit wahrscheinlich die Art, nach welcher wir in neuern Zeiten Psalmen und Motetten in unsern Kirchen singen, herschreibt.

§. 24.

Als David (im Jahr der Welt 2890; vor Christo 1058) selbst zur Regierung kam, kam auch mit ihm die Musik unter den Hebräern in immer größere Aufnahme. Bald nach seinem Antritt eroberte er die Stadt Jerusalem, bauete sich darin einen schönen Pallast, und wollte die Bundeslade, die bisher zu Kiriatharim gestanden hatte, in ein Zimmer desselben setzen. Durch diese Einrichtung machte er Jerusalem gleichsam zum Mittelpunkt des hebräischen Gottesdienstes. Bey der ersten Abho-

dene Schriften von Baglivi, Grube, Mead, Sengverdien ꝛc., so wie auch über den Einfluß der Musik auf Thiere, die, genau genommen, ebenfalls hierher gehören. Um aber das Verzeichniß nicht zu groß zu machen, lasse ich sowol diese, als solche Abhandlungen weg, die in größern medicinischen oder andern Werken nur beyläufig über diese Materie geschrieben sind.

47) Pythagoras perturbationes lyra componebat. *Seneca*, de ira, Lib. III. cap. 9.

48) — Modicus ut cibi, sic et somni, quem etiam nocturni horrores post casum Sanbartholomæum plerumque interrumpebant, et rursus adhibiti symphoniaci pueri expergefacto conciliabant. *Jac. Aug. Thuani* Historiar. Lib. LVII. pag. 1291.

lung der Lade spielte David und das ganze Haus Israel vor dem Herrn her mit allerley Saitenspiel von Tannenholz, mit Harfen und Psaltern, und Pauken, und Schellen und Cymbeln [49]). Da aber die erste Abholung der heiligen Lade noch nicht mit hinlänglicher Pracht veranstaltet war, konnte sie nur mit großer Mühe fortgebracht werden, so daß David beschloß, sie fürs erste, in dem Hause des Obed-Edom, des Sohns Jedithun stehen zu lassen. Nachdem sie aber drey Monate in diesem Hause gestanden hatte, ließ er ein kostbares Zelt verfertigen, versammelte die Priester, welche die Lade tragen mußten, und ließ während dem Zuge alle sechs Schritte inne halten, um zu opfern. Er selbst zog einen leinenen Leibrock an, und tanzte unter dem Klange einer großen Anzahl musikalischer Instrumente vor der Lade her [50]). So bald die Lade an ihren bestimmten Ort gebracht war, war Davids erste Sorge, zum Dienst derselben feste Einrichtungen zu machen, und eine gehörige Anzahl von Sängern und Spielern dazu zu bestellen.

„Und David sprach zu den Obersten der Leviten, daß sie ihre Brüder zu Sängern stellen sollten mit Saitenspielen, mit Psaltern, Harfen und hellen Cymbeln, daß sie laut sängen und mit Freuden."

Im 15ten, 16ten und 23sten Kapitel des 1 B. der Chron. wird sodann diese Einrichtung Davids ausführlich erzählt. **Heman, Assaph** und **Ethan** (ist mit **Jedithun**, dessen Name in der Folge vorkommt, einerley), wurden zu Sängern bestellt, mit ehernen Cymbeln helle zu klingen. **Chenanja**, der Leviten Oberster, war Sangmeister, der die andern im Singen unterrichten mußte. Denn, heißt es von ihm) er war verständig. Dieser **Chenanja** kommt in der Folge nicht mehr als oberster Sangmeister vor. Hingegen **Assaph, Heman** und **Jedithun** erscheinen stets als Hauptvorsteher, als Oberkapellmeister des Davidischen Musikchors. Jeder derselben hatte eine gewisse Anzahl seiner Kinder unter sich, die mit ihnen einerley Amt verrichten mußten; sie waren gewissermaaßen die Unterkapellmeister, an der Zahl vier und zwanzig. Aber die Zahl aller Sänger und Spieler zusammen genommen, belief sich auf **viertausend.**

„Und viertausend Lobsänger des Herrn mit Saitenspielen, die ich gemacht habe, Lob zu singen." 1 B. der Chron. Kap. 23 V. 5.

49) 2 B. Samuel, Kap. 6 V. 5. Der hebräische Text hat: „Nablis, et cinneris, et cymbalis, et tympanis;" die Septuaginta: „ἐν ὀργάνοις ἐκ ξύλων, ἐν ψαλτηρίοις, ἐν τυμπάνοις, ἐν συριγξὶ, καὶ ἐν κυμβάλοις." Die Vulgata: „citharis et lyris, et tympanis, et sistris, et cymbalis." Die Syrische Uebers. „David autem et omnes Israelitæ ludebant coram Domino lignis cedrinis et abiegnis, nablis, citharis, tympanis, sistris, ac cymbalis." Der chaldäische Paraphrast erwähnt ein Instrument; welches sich weder im Grundtext noch in irgend einer Uebersetzung findet: „in chinaris, in nablis, in tympanis, et in *quadriplicibus*, et cymbalis." Die Arabische Uebers. „Fidibus, nablis, *tympanis quadratis*, et cymbalis." Bey diesen verschiedenen Benennungen der im Texte vorkommenden Instrumente, gilt das nämliche, was schon oben (Anmerk. 3) angeführt worden.

50) 2 B. Sam. Kap. 6 V. 14. Fast ganz mit denselben Worten wird diese Begebenheit auch im 1 B. der Chron. Kap. 15 V. 8 erzählt: „David aber und das ganze Israel hielten vor Gott her, aus ganzer Macht, mit Liedern, mit Harfen, mit Psaltern, mit Pauken, mit Cymbeln, und mit Posaunen." Die große Freude, welche David bey dieser Gelegenheit bewies, mißfiel aber der Michal, die ihn aus ihrem Fenster ankommen sah. „Und sie verachtete ihn in ihrem Herzen." Ebend. V. 16. Sie gieng ihm entgegen, und sprach spöttisch: „Wie herrlich ist heute der König von Israel gewesen, der sich vor den Mägden seiner Knechte entblößet hat, wie sich die losen Leute entblößen." Ebend. V. 20. Ob die Königin unter den losen Leuten die Levitischen Sänger verstanden habe, ist nicht angeführt, es läßt sich aber vermuthen. So viel ist gewiß, daß sie das Singen, Spielen und Tanzen Davids vor der Lade her, für unanständig gehalten hat. David aber schämte sich desselben nicht, sondern antwortete der Michal: „ich will vor dem Herrn spielen ꝛc." Auch in der Folge schämte er sich des Singens und Spielens so wenig, daß er vielmehr sehr oft bey feyerlichen Gelegenheiten selbst der Anführer seines Musikchors war, und eben dadurch sowol die Achtung als Aufnahme der Musik ungemein beförderen mußte.

Unter diesen viertausend Lobsängern waren nach dem 1 B. der Chron. Kap. 25 V. 7 zwey hundert acht und achtzig solche, denen eine vorzügliche Kenntniß der Musik beygelegt wird.

„Und es war ihre Zahl, samt ihren Brüdern, die im Gesang des Herrn gelehrt waren, allesamt Meister, zwey hundert, acht und achtzig."

Diese zwey hundert acht und achtzig Meister standen wieder in vier und zwanzig Ordnungen unter den 24 Unterkapellmeistern, die sämmtlich Söhne der drey Oberkapellmeister waren; so daß jeder dieser 24 Unterkapellmeister eilf Meister unter sich hatte, mit welchen sie jedesmal eine volle Ordnung ausmachten. Die 11 Meister einer jeden Ordnung waren angewiesen, einen Theil der sämmtlichen noch nicht unter die Meister gehörigen Sänger in den Grundsätzen der Musik zu unterrichten. So wie die europäischen Völker sowol in ihren Gewohnheiten und Einrichtungen, als in der Art und Weise ihrer Kenntnisse und Künste nur sehr wenig, und nur in unbedeutenden Nebendingen von einander abgehen, so war es auch mit den ältern Nationen Asiens beschaffen. Da die Hebräer ihre meisten Kenntnisse von den Egyptiern haben, von deren Aehnlichkeit mit den Chinesen schon im 2ten Kapitel ist geredet worden; so ist es nichts weniger als wunderbar, daß auch die musikalische Einrichtung und Abtheilung des jüdischen Gottesdienstes Aehnlichkeit mit den Einrichtungen der Chinesen hat. **Amiot**, ein französischer Missionair zu Pecking, hat ein chinesisches Werk von **Ly-Koang-ty**, über die alte chinesische Musik übersetzt, und das Ms. nach Frankreich gesandt. In diesem Werke findet sich folgende hierher gehörige Beschreibung:

„Les Officiers de Musique etoient 1) deux grands Mandarins de l'ordre du milieu; 2) quatre maitres de Musique, Mandarins d'un ordre inferieur à celui de deux premiers; 3) huit Docteurs de Musique du degré superieur; 4) seize Docteurs de Musique du degré inferieur; 5) huit Mandarins subalternes du titre de la garde de la Musique; 6) huit Musicographes; 7) huit surnumeraires; 8) quatre-vingts disciples.

§. 25.

Es haben einige gezweifelt, daß eine so große Anzahl von Sängern und Spielern bloß aus **Leviten** bestanden habe. Einige meynen, daß auch andere Stämme an diesem musikalischen Gottesdienst Theil haben nehmen können, wenn sie die Geschicklichkeit dazu hatten. **Salomon van Til** [51]) setzt die Einschränkung hinzu: wenn sie sich des eigentlichen Priesterplatzes enthielten, und im Vorhof stehen blieben. Daß außer dem Stamm **Levi** auch andere Stämme zum musikalischen Gottesdienst fähig befunden und zugelassen wurden, erhellt aus 2 Sam. Kap. 6 V. 5 wo es heißt: „**das ganze Haus Israel** habe vor dem Angesicht des Herrn gespielt. Indessen werden doch die Sänger von den Talmudisten sämmtlich für Leviten gehalten, und nur in Ansehung der Spieler sind sie nicht einerley Meynung. Nach einigen sind die Spieler **Diener** der Priester gewesen, nach andern aber **Verwandte** derselben [52]).

§. 26.

Eben so wird auch gezweifelt, ob das israelitische Frauenzimmer Theil an dieser gottesdienstlichen Musik genommen habe. Der israelitischen **Sängerinnen** geschieht an mehr als einer Stelle der Bibel Erwäh-

51) Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer. S. 341.

52) Fuerunt etiam inter cantores templi ministri Sacerdotum, inquit R. *Meir.* R. *Jose* dicit: Familiæ domus Pegarim et Zipparia et Emaus, coniugio junctæ sacerdotibus ex *muscovum numero* fuerunt. Hingegen sagt *Maimonides* ad Erachin C. 2. „Omnes confitentur, quod illi *qui non sunt ex tribu Levi*, non canant canticum voce, sed tantum Levitæ. S. *Hevr. Horchii* diss. de igne sacro etc. Dennoch sagt der nämliche *Maimonides* an einem andern Orte, daß unter die Tempelsänger erstlich die Leviten, sodann aber auch andere vornehme Israeliten gehören, die mit den Priestern in Verwandtschaft stehen. Nemo enim, sagt er, in pluteum Cantorum ire poterat, nisi vir illustris. S. *Bernh. Lamy* dissert. de Levitis et Cantoribus, im Thesaur. *Ugolini*, Vol. XXXII. pag. 630.

nung. Unter **Moses** und den Richtern, waren **Miriam** und **Debora** solche. Als **David** von der Schlacht der Philister zurück kam, sangen und spielten die Weiber. Im 1 B. der Chron. Kap. 25 V. 5 und 6 wo Davids musikalische Einrichtungen erzählt werden, heißt es auch unter andern: „— denn Gott hatte **Heman** vierzehn Söhne und **drey Töchter** gegeben. Diese waren **alle** unter ihren Vätern Asaph, Jedithun und Heman, zu singen im Hause des Herrn mit Cymbeln, Psaltern und Harfen, nach dem Amt im Hause Gottes bey dem Könige." Hieraus sieht man offenbar, daß das Frauenzimmer, sollten es auch nur die Weiber und Töchter der Leviten gewesen seyn, wenigstens vor der Erbauung des Tempels, Antheil an der gottesdienstlichen Musik hatte. Außer der **Miriam** und **Debora**, waren noch die **Judith**, und **Anna**, die Mutter Samuels, unter den Israeliten nicht nur als Sängerinnen bekannt, sondern auch als Dichterinnen und Prophetinnen, die dem Herrn öffentlich ihre Lob- und Danklieder gesungen, folglich öffentliche Gottesverehrung ausgeübt haben.

Daß diese Gewohnheiten, auch Frauenzimmer an öffentlichen musikalischen Feyerlichkeiten Theil nehmen zu lassen, noch nach den Königen fortgedauert haben, sieht man aus der Erzählung, die uns von den zurückkommenden Israeliten aus Babylon gemacht wird. Im Buch **Esra** 2 V. 65 heißt es, daß sie bey ihrer Rückkehr 200 Sänger und **Sängerinnen** hatten. Das Buch **Nehemia** (Kap. 7 V. 67) giebt diese Zahl noch größer an:

„und sie hatten **zweyhundert** und **fünf und vierzig** Sänger und **Sängerinnen**.

Vermuthlich sind hier die 128 Sänger aus der Familie **Asaphs** mit eingerechnet, die Esra 2 V. 41 vorkommen. Als nachher **Josia** (nach 2 B. der Chron. Kap. 35) im Streit umkam, heißt es wiederum:

„Und **Jeremia** klagte **Josia**, und alle Sänger und **Sängerinnen** redeten ihre Klagelieder über Josia, bis auf diesen Tag, und machten eine Gewohnheit daraus in Israel."

Selbst **Sirach**, lange nachher, ungefähr einige hundert Jahre vor Christo, beweist, daß das Studium der Musik und besonders des Gesangs unter dem israelitischen Frauenzimmer etwas sehr gewöhnliches war, und daß auch schon damals die Reizungen einer schönen Frauenzimmstimme sogar für gefährlich gehalten wurden; denn er giebt den Rath:

„Halte dich nicht zur **Sängerin**, auf daß sie dich nicht fahe mit ihren Reizen." (Kap. 9 V. 4.)

Der 68ste Ps. beweist vollends offenbar, was aus den vorhergehenden Stellen nur vermuthet werden konnte. Wie könnte sonst **David** gesungen haben:

„Man siehet Gott, wie du einher zeuchst: wie du mein Gott und König einher zeuchst im Heiligthum.

„Die Sänger gehen vorher; darnach die Spielleute unter den Mägden, die da pauken?" (V. 25. 26.)

Joh. Jac. Schudt, der eine eigene Dissertation *de Cantricibus templi* geschrieben, und die in der Bibel zerstreuten Nachrichten darüber sorgfältig verglichen und untersucht hat, ist daher völlig der Meynung, daß unter den Tempelsängern der Israeliten auch Sängerinnen befindlich waren [51]).

§. 27.

Daß auch Knaben bey der gottesdienstlichen Musik der Hebräer gebraucht wurden, glaubt **Bartenora**, ein jüdischer Schriftsteller. Es mußten aber 1) Söhne der Leviten seyn, und 2) durften sie

51) In *Ugolini* Thesar. Vol. XXXII. pag. 656. Er verwirft sogar die Meynung: daß man unter den israelitischen Sängerinnen die Weiber und Töchter der Leviten zu verstehen habe, gänzlich. „Si hoc voluisset S. Scriptura indicare, dixisset, cantores et uxores illorum. Vergl. **Calmet** (Dissertatio III.) und **Scharbau** (Observat. sacr. P. II. p. 222.)

nicht eher ins Heiligthum, das heißt: an den Ort kommen, wo die levitiſchen Sänger ſtanden, als gerade in der Zeit, wenn geſungen wurde. Sie durften auch nicht ſpielen, ſondern bloß ſingen, um den Geſang der Männer durch ihre feineren Stimmen, mannichfaltiger zu machen. Dieſe Knaben wurden nicht mitgezählt, wenn von der Zahl der Sänger die Rede war, und es mußten auſſer ihnen allemal 12 wirkliche Sänger vor dem Altare ſtehen. Sie ſtanden daher nicht auf eben dem Platze, der für die ältern Sänger beſtimmt war, ſondern etwas niedriger, ſo daß ihre Köpfe an die Füße der levi-ten reichten [54]. Dieſer Platz muß eine Art von Gerüſte geweſen ſeyn, welches verſchiedene Stufen hatte, ſo daß man vielleicht von Stufe zu Stufe immer höher ſteigen konnte. Daß es erhaben war, erhellt daraus, weil die Knaben ſonſt nicht ſo hätten ſtehen können, daß ihre Köpfe an die Füße der Leviten reichten. **Horchius** (am angeführten Orte) hält die Form deſſelben mit **Bartenora** einem großen Catheder gleich, welches zur Bequemlichkeit der Sänger und Spieler verſchiedene, nach und nach höhere Bänke hatte. Es ſtand nahe am Altar, wo geopfert wurde, damit die Sänger ſowol ihr Geſicht als ihre Stimme gegen den Altar richten konnten [55]. Auf dieſem Gerüſte, oder wie es van Til nennt, auf dieſer Singbühne, ſtanden die Kinder **Hemans** in der Mitte, die Kinder **Jeduthuns** zur linken, und die Kinder **Aſſaphs** zur rechten.

§. 28.

Die übrige Einrichtung dieſes muſikaliſchen Gottesdienſtes, nämlich die Abwechslung der verſchiedenen Ordnungen, die jedesmalige Anzahl der Sänger und Spieler, die beſtimmte Anzahl der dabey gebrauchten Inſtrumente, ferner die Kleidung, womit die Leviten beym Dienſte angethan ſeyn mußten, findet man in mehrern Schriften über die Muſik der Hebräer weitläuftig erläutert. Es wird daher hier hinlänglich ſeyn, nur kürzlich zu bemerken: daß gewöhnlich beym Gottesdienſt nicht weniger als zwölf Leviten ſeyn durften: bey beſonders feyerlichen Gelegenheiten konnte aber dieſe Zahl nach Willkühr vergrößert werden. Eben ſo mit der Zahl der Inſtrumente. **Horchius** führt daher am erwähnten Orte aus einigen jüdiſchen Schriftſtellern an, daß z. B. die Zahl der **Nebel** (nabliorum) nicht geringer als zwey, und nicht höher als ſechs ſeyn durfte; der **Flöten** (tibiarum) nicht weniger als zwey, und nicht mehr als zwölf; der **Trompeten** (tubarum) nicht unter zwey, ſonſt ſo viel als man wollte; der **Cithern** (citharārum) nicht unter neun, ſonſt ſo viel man wollte. Die Zahl der Cymbeln war aber auf ein einziges eingeſchränkt [56]. Je größer nun das Feſt war, welches gefeyert wurde, deſto größer war auch die Zahl der Sänger, Spieler und Inſtrumente [57].

54) Patribus Levitis adjungebantur et filii adhuc natu minores, ad comparandam muſicæ varietatem atque gratiam majorem. „Nullus parvulus intrat Sanctuarium ad cultum, niſi ex hora, qua levitæ ſtant canendo. Neque Nablio cecinerunt, aut citharâ, ſed ore, ut jucundam varietatem facerent, quia vox puerorum exilis erat et clara, et variegans vocem virorum.“ Ein anderer Rabbine *Eliezer* filius Jacobi ſagt: Pueri non recenſentur ad numerum, hoc eſt: præter pueros ad minimum duodecim cantui adeſſe debent Levitæ; neque ſtant ſuper ſtatione, ſed ſuper terra; et capita ipſorum inter pedes Levitarum, et dicti fuerunt, parvuli Levitarum, hodie Capellknaben. *C. Henr. Horchii* Diſſ. de igne ſacro etc. in Ugolini theſ. Vol. XXXII. pag. 115.

55) Formam igitur habuit anguſtioris cujusdam Cathedræ, multa habentis ſubſellia ad commoditatem muſicorum. Sita erat coram altari, in quo ſacrificia abſumebantur, ut cantores faciem et vocem ad Altare haberent converſam.

56) Numerus nabliorum non diminuitur infra duo, neque augetur ultra ſex. Numerus tubarum non diminuitur infra duas, neque augetur ſupra duodecim. Numerus tubarum non minuitur infra duas, augetur autem in infinitum. Non minuitur numerus cithararum infra novem, et augetur in infinitum. Cymbalorum autem debet eſſe unicum. *Taam.* in tract. *Erachin.*

57) Quo major autem erat feſtivitas, eo major etiam erat copia Muſicorum et inſtrumentorum, et crebrior Muſices uſus. Ibid.

Alles, was sonst noch hieher gehört, z. B. die besondere Kleidung der Sänger, ihr Unterhalt, die Art und Weise, wie sich die 24 Ordnungen unter einander abwechselten, die Wohnungen der Sänger, die Plätze, wo die Instrumente und Musikbücher aufbewahrt wurden, die verschiedenen Zeiten, an welchen sie ihre Dienste thun mußten u. s. f. findet man vorzüglich in Sal. van Tils Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer ausführlich erklärt. Da alle diese Umstände nur Förmlichkeiten, und nicht musikalische Hauptsachen betreffen, deren genauere Kenntniß auf ein richtiges Urtheil von der wahren Beschaffenheit der hebräischen Musik einigen Einfluß haben könnte, so kann ich, um Weitläuftigkeit zu vermeiden, desto eher auf dieses Werk verweisen.

§. 29.

Ich will daher von allem, was zur Geschichte der Musik unter **Davids** Regierung gehört, nur noch einen einzigen Umstand anführen, welcher vorzüglich bemerkt zu werden verdient. Daß unter den Ptolemäern zu Alexandrien, als sie schon griechische Sitten und Gelehrsamkeit angenommen hatten, auch einige waren, die sich eine besondere Hofmusik, nach Art unserer jetzigen Capellen hielten, ist schon im zweyten Kapitel in der Geschichte der egyptischen Musik angeführt worden. Aber so wenig unter den ältern egyptischen als andern Königen der Davidischen Zeit und Gegend läßt sich eine Spur von einer ähnlichen Einrichtung bemerken. Dennoch berichtet uns **Samuel** einen Umstand, der vermuthen läßt, daß **David** wirklich eine solche Capelle gehabt habe. Denn als er von **Barsillai**, dem Gileaditer, über den Jordan geführt wurde, und aus Dankbarkeit für diesen Dienst den alten Mann mit sich nach Jerusalem nehmen, und ihn daselbst versorgen wollte, antwortete **Barsillai**:

„Was ists, das ich noch zu leben habe, daß ich mit dem Könige sollte hinauf gen Jerusalem ziehen?“

„Ich bin heute achtzig Jahr alt: wie sollte ich kennen, was gut oder böse ist; oder schmecken, was ich esse, oder trinke; **oder hören was die Sänger oder Sängerinnen singen?**“ (2 Sam. 19. V. 33. 34. 35.)

Wenn **Barsillai** hier bloß die gottesdienstlichen Sänger und Sängerinnen gemeynt hätte, so würde er nicht in einem Tone gesprochen haben, der offenbar anzeigt, daß er sie zur Hofhaltung Davids gerechnet habe. Er scheint zu fürchten, David werde ihn bisweilen um sein Urtheil über die Sänger und Sängerinnen fragen, und da er zu wenig davon verstehe, um sie beurtheilen zu können, so werde er sich durch sein ungeschicktes Urtheil dem **David** mißfällig machen. Die Sache mag sich übrigens verhalten wie sie will, so ist wenigstens so viel gewiß, daß David genug Liebhaber der Musik war, um sich in Zeiten der Ruhe und des Friedens auch noch ausser dem Gottesdienste damit zu beschäftigen. Es ist daher wenigstens sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht gewiß, daß **Barsillai** unter den Sängern und Sängerinnen Davids, eine ordentliche Hofcapelle verstanden habe, sollten die Glieder derselben auch nur zweyten und zweytenmen gewesen seyn. Vielleicht zielt sogar folgende Stelle:

„**Assaph**, der da **weissagete vor dem Könige.**“ 1 Chron. 25 V. 2.

darauf, daß David bey Einrichtung der gottesdienstlichen Musik, zugleich auch eine Zahl von Sängern und Spielern zu seiner Privatunterhaltung bestimmte, und daß **Assaph** der Vorsteher derselben, oder eigentlich Davidischer Capellmeister war. Nichts ist wahrscheinlicher als diese Vermuthung, ob sie gleich mit keinen sichern Zeugnissen belegt werden kann.

§. 30.

So groß nun aber die Achtung und Aufnahme der Musik unter Davids Regierung war, so kommt doch alles mit dem Zustand und der Pracht derselben unter **Salomo** (der 2969 zur Regierung kam) noch nicht in Vergleichung. Das erste wichtige Werk, welches er unternahm, und welches mit der Musik einen genauen Zusammenhang hatte, war der Tempelbau. Sein Vater hatte zu diesem Werke

unermeßliche Schätze, sowol an Baumaterialien, als an Silber und Gold gesammelt, und Salomons eigene Macht und Weisheit war so groß, daß durch seine noch hinzu kommende Vermehrung der hinterlassenen Schätze, und durch die weise Anwendung derselben leicht ein so prachtvolles Werk, als der Salomonische Tempel soll gewesen seyn, hervorgebracht werden konnte. Seine Regierung war eine der friedlichsten unter den Königen. Die Pracht und Kultur aller Künste des Friedens stieg daher unter ihm täglich höher. Er war ein Weiser, mit dessen Weisheit nichts verglichen werden konnte. Er war auch Dichter und Musiker: lauter Eigenschaften, die es sehr begreiflich machen, daß die Künste der Israeliten unter ihm nach damaliger Art und Weise den höchsten Gipfel erreichen mußten.

§. 31.

Das erste, was unter seiner Regierung für die Geschichte der Musik merkwürdig ist, ist die außerordentlich prachtvolle und glänzende Einweihung seines Tempels. Die schon unter David ungemein zahlreichen Sänger und Spieler wurden bey dieser Gelegenheit noch um vieles vermehrt. Die Zahl der Instrumente, die zu dieser Feyer verfertigt wurden, ist unglaublich. **Josephus** [52]) zählt **vierzigtausend Harfen, eben so viel goldene Sistern,** und **zweyhunderttausend silberne mosaische Trompeten.** Für die levitischen **Sänger** waren ebenfalls **zweyhunderttausend Kleider** gemacht. Wenn eine solche Zahl von Sängern und Spielern zugleich oder abwechselnd in verschiedenen Chören hätte singen und spielen können, so müßte die Wirkung davon unendlich groß gewesen seyn. Ob sich aber den 200000 Sängern, 40000 Harfen, 40000 Sistern und 200000 Trompeten, die zusammen ein Chor von 480000 Personen ausmachen, eine andere Art von Musik als möglich denken lasse, als etwa eine solche, wie noch jetzt unser Choralgesang ist, ist eine Frage, die am Ende dieses Kapitels beantwortet werden soll. Wie klein müßte uns gegen ein solches Chor, das vom Athenäus (s. oben Kap. II. §. 46.) erzählte musikalische Fest vorkommen, welches **Ptolemäus Philadelphus** lange nach der Salomonischen Tempeleinweihung, zu Alexandrien gab! Oder unsere neuere **Händelsche** Gedächtnißfeyer zu London!

§. 32.

Daß **Salomon** außer einer zahlreichen Tempelmusik auch noch eine eigene Hofcapelle hatte, die mit den Leviten auf keine Weise in Verbindung stand, erzählt er uns in seinem Prediger selbst:

„Ich schaffte mir Sänger und Sängerinnen: und Wollust der Menschen, allerley Saitenspiel.“ (Kap. 2. V. 8.)

Er ist der erste König aus dem Alterthum, von welchem uns eine solche Nachricht hinterlassen ist. Wahrscheinlich hat diese Salomonische Capelle mit unsern neuern Capellen einen ähnlichen Ursprung gehabt. Anfänglich war alle Musik dem Dienste Gottes gewidmet, und jeder König hörte sie nur in öffentlichen religiösen Zusammenkünften. So war es meistens zu Davids Zeiten, und so war es auch in den ersten Jahrhunderten nach Christo, als die Christen anfiengen, öffentliche gottesdienstliche Versammlungen anzustellen, und Musik darinn aufzunehmen. So wie nun wahrscheinlich schon bey Da-

52) — et tubarum, quales Moyses præscripsit, ducena millia: item *alias* stolis byssinas Levitis hymnorum cantoribus ducenties mille: instrumenta item musica etiam in hymnorum cantum inventa, quæ nablæ et cinyræ vocantur, ex electro confecit quadragies mille. Antiq. Judaic Lib. VIII. cap. 3. Sect. 7. Wenn diese Instrumente bey der Einweihung des Tempels alle gebraucht werden sollten, so mußte aber wirklich der Tempel mehr als **sechszig Ellen lang, zwanzig Ellen breit,** und **dreyßig Ellen hoch** seyn. (S. 1 Buch der Könige, Kap. 6. V. 2.) Wie sollten in einem so kleinen Gebäude, nicht einmal so groß wie unsere mittelmäßigen Kirchen, 200000 Trompeter, 200000 Sänger, und 40000 Nabliten und Cinnyristen, also beynahe eine halbe Million Menschen, die Zuhörer noch ungerechnet, Platz gefunden haben? Wer den Josephus bey einer solchen Nachricht noch glaubwürdig finden kann, muß in der That nicht wenig leichtgläubig seyn.

vid diese Musik aus dem Gotteshaus in das Haus des Königs übergieng, so gieng sie auch nach Christo aus den damaligen Capellen (kleine Bethäuser) in die Wohnungen der Könige und anderer großer Herren über, und behielt sogar den Namen des Orts bey, aus welchem sie kam [59]). Unter den alten Königen ist **Salomo** der erste, von welchem man gewiß weiß, daß er eine solche Einrichtung gemacht habe; und unter den neuern (nach Christo) soll, wenn der Nachricht des **Paulus Diaconus** zu trauen ist, **Luitprandus**, König der Longobarden, der erste gewesen seyn, der eine solche Capelle in seine Wohnung verlegt hat [60]). Da diese Capellen in den neuern Zeiten einen ungemein großen Einfluß auf die Vervollkommnung der Musik gehabt haben, so verdient ihre Geschichte eine mehr als bloß beyläufige Abhandlung, die an ihrem Orte vorkommen wird.

§. 33.

Salomon war auch Dichter, und dichtete bey seiner Vermählung mit der Tochter des egyptischen Königs **Vaphres**, das schöne Brautlied, welches wir noch unter dem Namen des **hohen Liedes** übrig haben. (**Marpurg** sagt bey dieser Gelegenheit, **Salomo** sey ein guter Sänger gewesen. Obgleich diese Meynung nicht unwahrscheinlich ist, so sagt doch keine einzige Stelle der Bibel, oder irgend ein anderer Schriftsteller etwas davon. Aus dieser Ursache möchte ich wenigstens nicht sagen, daß er sich eine Ehre daraus gemacht habe, für den besten Sänger seiner Zeit gehalten zu werden. S. dess. krit. Eml. in die Gesch. und Lehrs. der alt. u. neuen Mus. S. 28.) Viele alte Kirchenväter glauben, dieses Stück sey musikalisch aufgeführt worden. Ganz unglaublich ist diese Meynung nicht, a) weil Salomo seine eigene Hofmusik hatte, die wahrscheinlich nicht bloß heilige Gesänge, sondern auch bisweilen andere Gegenstände dieses Lebens, dergleichen unsere Empfindungen des Wohlwollens, der Liebe, der Freude, der Traurigkeit ꝛc. sind, wird haben singen müssen; und b) weil der ganze Inhalt des Stücks, die allegorischen Personen eines Schäfers und einer Schäferin, unter welchen Salomo sich und seine Braut vorstellt, wirklich dramatisch ist, und zwar zur Classe der Schäferstücke gehört. Nur muß man, wenn man sich eine musikalische Vorstellung dieses Stücks denkt, nicht an die Art von Musik und Gesang denken, womit in unsern Zeiten solche Stücke aufgeführt werden. Man muß sich unter dem Wort **musikalisch** nicht mehr und nicht weniger vorstellen, als sich die alten Griechen darunter vorgestellt haben. Sie verstanden nämlich darunter etwas, was nicht ganz **singend**, und nicht ganz **sprechend**, sondern eine gewisse Modification der Stimme war, die zwischen Singen und Sprechen das Mittel hielt, von welcher wir uns aber, so viel auch davon geschrieben worden, keinen deutlichen Begriff machen, wenigstens uns nicht vorstellen können, daß eine solche Art von Musik erträglich, oder gar schön gewesen sey.

Den Inhalt des Salomonischen hohen Liedes kennt jederman. Es ist daher nicht nöthig, hier mehr davon zu sagen, als daß es von allen Auslegern einstimmig für ein dramatisches Stück gehalten wird, an dessen Aufführung die Musik Antheil hatte.

§. 34.

Salomo starb im vierzigsten Jahre seiner Regierung, als er ungefähr 58 Jahre alt war, nämlich 975 vor Christo. Nach dem **Josephus** (Antiquit. jud. Lib. VIII. cap. 3.) hat er 80 Jahre regiert, und ist 94 alt geworden. Nach seinem Tode erhielt sein Sohn **Rehabeam** das Reich, der es aber gleich

59) Praeterea Imperatores ac reges, et ad eorum imitationem alii quoque principes, Oratorium sive Capellam in proprio palatio habere consueverunt, ubi Capellani ad id selecti Missam ac divina officia singulis diebus, ac noctibus peragebant. *Murator.* antiquit. italic. med. aevi, Tom. IV. Dissert. LVI. pag. 776.

60) Intra suum quoque palatium Oraculum (hoc est Oratorium) Domini Salvatoris aedificavit; et quod nulli alii reges habuerant, Sacerdotes et Clericos instituit, qui ei quotidie divina officia decantarent. *De gestis Longobardor. Lib. VI. cap. 58.*

Univ. Bibl. München

anfänglich so machte, daß zehen Stämme von ihm abfielen, und dem **Jerobeam** anhiengen. Hierdurch entstand eine Theilung des Reichs in Juda und Israel. Von dieser Zeit an herrschten so viele und ununterbrochene Unruhen in und unter beyden Reichen, daß nothwendig die vorher so hoch gestiegenen Künste wieder in Verfall gerathen mußten. Man findet daher vom Tode **Salomons** an, bis zum **Zedekia**, dem letzten König in Juda, keine einzige musikalische Begebenheit in der Bibel aufgezeichnet, woraus man auf die Fortdauer der musikalischen Kultur, durch diesen Zeitraum von beynahe 400 Jahren hindurch, schließen könnte. Vielmehr zeigen die Anspielungen darauf, die sich besonders in den Propheten finden, daß die Musik an Adel und Würde verloren, und in Ueppigkeit ausgeartet war, so wie die Könige selbst meistens ausschweifend und üppig geworden waren. **Jesaias**, der sich besonders an den Höfen aufhielt, und ein scharfer Bußprediger war, bezeugt dieses am deutlichsten.

„Wehe denen, (sagt er) die des Morgens frühe auf sind, des Saufens sich zu befleißigen; und sitzen bis in die Nacht, daß sie der Wein erhitzet: und haben Harfen, und Psalter, Pauken, Pfeifen, und Wein in ihrem Wohlleben, und sehen nicht auf das Werk des Herrn ꝛc." (Kap. 5. V. 5. 6.)

Amos, der ungefähr in eben der Zeit lebte, und die eingerissene zügellose Lebensart ebenfalls kennen konnte, beschreibet sie auf ähnliche Art.

„Ihr schlafet auf elfenbeinern Lagern, sagt er, und treibet Ueberfluß mit euren Betten: ihr esset die Lämmer aus der Heerde, und die gemästeten Kälber. **Und spielet auf dem Psalter: und erdichtet euch Lieder, wie David.**" (**Amos** 6. V. 4. 5. Vergl. Jes. 24. V. 8. 9. **Jerem** 7. V. 34. **Ezek.** 26. V. 13.

Ueberall hatte die Musik an den Ausschweifungen dieses gefallenen Volkes Theil, und überall wurde der Verlust derselben als eine Bestrafung angedroht.

§. 35.

Ihr gottesdienstlicher Gebrauch hatte bald nach Salomons Absterben angefangen, nach und nach in Verfall zu gerathen. Unter dem Könige **Abas**, der vom Jahr 3207 bis 3220 über Juda herrschte, und durch Einführung eines fremden Götzendienstes den Tempel verunreinigte, stieg dieser Verfall aufs höchste. Sein Sohn **Hiskias** (zwischen 3220 und 3251) reinigte zwar den Tempel von den Gräueln seines Vaters, und stellte den wahren Gottesdienst wieder her; ja er verschaffte sogar den Leviten ihre Einkünfte wieder, die sie unter den vorhergehenden Regierungen nebst ihren Aemtern verloren hatten.

„Und die Leviten stunden mit den Saitenspielen Davids, und die Priester mit den Trommeten. Und **Hiskias** hies sie Brandopfer thun auf dem Altar. Und um die Zeit, da man anfieng das Brandopfer, fieng auch an der Gesang des Herrn, und die Trommeten, und auf mancherley Saitenspielen Davids, des Königs Israel." (2 Chron. 29. V. 26. 27.)

Aber diese Wiederherstellung dauerte nicht lange. Denn als ihm **Manasse** in der Regierung folgte, wurde es mit dem Götzendienste wieder ärger, als zuvor. Obgleich dieser kurz vor seinem Tode wieder anderes Sinnes wurde, und so viel wieder gut zu machen suchte, als er konnte, so war doch nun einmal ein so allgemeines Verderben in Sitten und Gottesdienst eingerissen, daß alles, was sowol jetzt, als nachher noch zur Verbesserung unternommen wurde, nicht viel helfen wollte. Daher gieng das jüdische Volk im Verfall seiner Sitten, Künste und des bürgerlichen Wohlstandes immer weiter, ohne daß einige nachfolgende gute Regierungen demselben Einhalt thun konnten, bis endlich **Nebucadnezar**, ungefähr 600 Jahre vor Christo, Jerusalem eroberte, zerstörte, sowol den König **Zedekia** als den größten Theil des jüdischen Volks als Gefangene nach **Babylon** führte, und dadurch dem jüdischen Reich ein Ende machte.

§. 36.

Es läßt sich leicht begreifen, daß die Kultur der Musik unter so kläglichen Umständen nicht weit gehen konnte. Der 137ste Psalm beklagt diesen Zustand sehr rührend.

„An den Wassern zu Babel saßen wir, und weinten, wenn wir an Zion gedachten. **Unsere Harfen hiengen wir an die Weiden, die drinnen sind.** Denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen frölich seyn: Lieber, singet uns ein Lied von Zion. Wie sollten wir des Herrn Lied singen in fremdem Lande?"

Demohngeachtet sieht man doch aus verschiedenen Nachrichten, daß die Israeliten während ihrer babylonischen Gefangenschaft ihre Liebe zur Musik nicht verloren, sondern zur Linderung ihrer Traurigkeit wol manches Lied mögen gesungen und gespielt haben. Denn nicht zu gedenken, daß die Chaldäer selbst, große Musikfreunde gewesen seyn müssen [61]), und also schon dadurch allein ihre Gefangene zur fortgesetzten Ausübung ihrer Nationalmusik haben anreizen können, so erzählt noch ausserdem **Esra** (Kap. 2. V. 41. 64. 65.) daß sie bey ihrer nachherigen Befreyung aus der Gefangenschaft, durch den **Cyrus**, ein Chor von 200 bis 245 Sänger und Sängerinnen mit nach Jerusalem zurück brachten. Sie müssen also die Zeit ihrer Gefangenschaft hindurch, welche volle 70 Jahre dauerte, (**Jerem.** 25. V. 11. Kap. 29. V. 10.) nie ganz ohne Musik gewesen seyn, und sogar Gelegenheit gehabt haben, die verstorbenen Sänger und Sängerinnen immer wieder mit neuen zu ersetzen [62]).

§. 37.

Ob nun gleich nach der Befreyung aus der babylonischen Gefangenschaft, zu Jerusalem sowol der Tempel unter mancherley Verhinderungen wieder aufgebaut, als auch der Davidische Gottesdienst, so viel möglich, wieder eingerichtet wurde, so war bey diesem Volke doch nun einmal alles so ins Fallen gerathen, daß keine Bemühung mehr im Stande war, den alten Glanz desselben, auch nur einigermaßen wiederherzustellen. Man findet nicht einmal, daß sich irgend jemand unter den folgenden Regierungen, ausser dem **Judas Maccabäus** [63]), dieser Wiederherstellung mit einigem Eifer angenommen habe. Es war alles so sehr verwildert und verwurrt, daß auch der unternehmendste Geist kaum

61) In der Offenbarung Johannis heißt es von Babel: „Und die Stimme der Sänger und Saitenspieler, Pfeifer und Posaunner soll nicht mehr in dir gehört werden." Kap. 18. V. 22. **Q. Curtius** erzählt, daß die Babylonier auch bey ihren Gastmahlen Musiker gehabt haben, die mit Fröhlichkeit anfiengen, und mit Ausschweifungen endigten. „Fœminarum, convivia ineuntium, in principio modestus est habitus: dein summa quoque amictu exuunt, paullatimque pudorem profanant: ad ultimum (honos auribus sit) ima corporum velamenta proiiciunt. Nec meretricium hoc dedecus est, sed matronarum virginumque, apud quas comitas habetur vulgati corporis utilitas. *Lib. V. cap. 1. de rebus Alexandri magni.* Aus dem **Daniel** sehen wir, daß die Chaldäer ihren Götzendienst eben so, wie die Israeliten ihren wahren Gottesdienst, mit Musik feyerten. Denn als **Nebucadnezar** befehlen ließ, sein goldenes Bild anzubeten, hieß es: „Wenn ihr hören werdet den Schall der Posaunen, Trommeten, Harfen, Geigen, Psalter, Lauten und allerley Saitenspiel; so sollt ihr niederfallen u. s. f. Kap. 3. V. 5.

62) **Pfeiffer** (über die Mus. der alten Hebr.) findet die Zahl der aus der Gefangenschaft zurückgekommenen Sänger und Sängerinnen nach Verhältniß eben so stark, als zu **Davids** Zeiten. Zu Davids Zeiten, da die Summe des ganzen Volks 1500000 war (2 Sam. 24. V. 9.) waren 4000 Sänger: und unter 42360 (Esra 2. V. 64) die zurückkamen, 200 bis 245 Sänger. Dieses Verhältniß beweist deutlich, daß die Israeliten ihre Musik während der Gefangenschaft zu Babylon keinesweges vernachläßigt haben.

63) So wie überhaupt unter den **Maccabäern** die Israeliten wieder unabhängig wurden, so stellte insbesondere **Judas** die alte Reinigkeit des Gottesdienstes wieder her. Auch nach seinen verschiedenen Siegen über die Feinde und Unterdrücker Israels wurden noch bisweilen öffentliche Danklieder angestimmt. Man sieht hieraus wenigstens so viel, daß, obgleich der Geschmack an Musik um diese Zeit schon sehr gefallen war, doch noch immer eine gewisse Neigung dazu herrschte.

hoffen konnte, irgend eine Verbesserung von Bedeutung zu Stande zu bringen; so daß ein so allgemeines Verderben immer noch zunahm, bis endlich Jerusalem durch die Römer zum zweytenmal zerstört, und der größte Theil des Volks in alle Welt zerstreut wurde.

Durch die ganze Zeitperiode vom Hiskias an bis zum völligen Umsturz des jüdischen Reichs, fällt für die Geschichte der Musik nicht eine einzige merkwürdige Begebenheit vor, ausgenommen diejenige, welche uns Josephus von dem Theater hinterlassen hat, welches Herodes in Jerusalem nach römischem Geschmack errichten ließ. Da aber den Juden alles ausländische äusserst verhaßt war, und sie nur solchen Gewohnheiten anhiengen, die sie von ihren Vätern erhalten hatten, so gab ihnen Herodes dadurch ein sehr großes Aergerniß. Josephus spricht mit den härtesten Ausdrücken davon. „Er übertrat dadurch (sagt er) die väterlichen Gewohnheiten, und verdarb durch fremde Moden, diejenigen Anordnungen, die ihm durch ihr Alter ehrwürdig und heilig hätten seyn müssen. Daher entfernte sich das Volk nach und nach von allen guten Sitten, und neigte sich immer mehr und mehr zum Bösen hin.“ [64]) Wenn also gleich bey diesen Schauspielen die Musik keine unbedeutende Nebenrolle spielte, (denn Herodes hatte die vortreflichsten Musiker aus allen Gegenden dazu einladen lassen) so war sie doch nicht mehr im hebräischen Nationalgeschmack, sondern mußte denselben vielmehr bald gänzlich vertilgen [65]). Dies ist auch wirklich geschehen. Was für eine musikalische Barbarey nach dieser Zeit überhaupt in den Gegenden der Juden entstanden, und was für eine Art von Musik sie bey ihrer nachherigen Zerstreuung in alle Welt, noch beybehalten haben, ist jederman bekannt. Ihre jetzigen Synagogen, die man in allen Gegenden von Europa findet, können uns noch täglich die Beweise davon liefern.

§. 38.

Aus dieser ganzen Reihe von Begebenheiten sieht man deutlich, daß der vornehmste Gebrauch, den die Hebräer von ihrer Musik machten, gottesdienstlich war. Dennoch sind auch einige darunter, welche beweisen, daß auch ausser dem Tempel, sowol bey öffentlichen als Privat-Feyerlichkeiten Gebrauch davon gemacht wurde. Die Hebräer hatten dieses mit allen andern, sowol ältern als neuern Nationen gemein. Es läßt sich beynahe keine Feyerlichkeit ohne Musik denken, sie mag seyn von welcher Art sie wolle. Ohne Musik sind sie alle todt. Will sich eine Versammlung von Menschen gemeinschaftlich freuen, so ist sie es, die das Gefühl der Freude weckt, und unter alle einzelne Glieder der Versammlung verbreitet. Wollen die Menschen gemeinschaftlich ein Unglück beklagen, welches Mittel ist kräftiger, die Gefühle der Traurigkeit in den Herzen aller fühlenden Wesen zu erwecken, zu unterhalten, und zugleich das Schmerzhafte derselben zu mäßigen und zu lindern? [66]) Es giebt keine Kunst, die es hierin der Musik gleich thun kann. Sie belebt alles, sie öffnet das Herz der Menschen für jede Art von Empfindung, und bewirkt mit mächtigem Zauber unter allen Gliedern einer ganzen Versammlung eine solche Uebereinstimmung der Gefühle, daß gleichsam die Herzen aller in ein einziges zusammen zu schmelzen scheinen. Alle Völker, die nur irgend eine Art von Musik hatten, haben diese Macht derselben gefühlt, und sie diesem Gefühle gemäß überall anzuwenden gesucht, wo es theils nothwendig, theils

64) Hac de causa defluxit etiam magis a patriis moribus, et peregrinis institutis antiquum rerum statum subinde labefactavit, quem inviolatum esse, et integrum mansisse oportebat. Unde temporis processu magna mali labes nobis illata est, illis insuper habitis, quibus populus antea adductus erat ad pietatem. *Antiq Judaic. Lib XV. c 8.*

65) Confluxerunt huc exercitatissimi quique in ludicris hasce studiis. Nam non solum iis qui gymnicis certaminibus operam dant, *sed et in musica vitam agentibus*, qui thymelici vocantur, maxima victoriæ nomine constituit præmia; atque in id omni cura incumbebat ut nobilissimi quique in certamen venirent. *Ibid.*

66) Finis musicæ ut delectet, variosque in nobis moveat affectus, fieri autem possunt cantilenæ simul tristes et delectabiles, nec mirum tam diversa. *Ren. Cartes. Compendium mus. pag. 1.*

bloß angenehm war, übereinstimmende Empfindungen zu erregen. Auf dieses Gefühl von ihrer Macht gründet sich der Gebrauch derselben beym Gottesdienste, bey Freuden- und Trauerfesten, und zuletzt bey gesellschaftlichen Gastmahlen und andern häuslichen Ergötzlichkeiten.

§. 39.

Die Geschichte Labans, der den Jacob seiner heimlichen Flucht wegen, aus der Ursache Vorwürfe macht, weil er ihn gerne mit Musik habe begleiten wollen; die Geschichte der Tochter Jephta; die Loblieder der israelitischen Weiber auf Davids Ueberwindung des Goliath; das Klaglied des Jeremia und aller Sänger und Sängerinnen auf den Tod Josia; endlich die Hofmusik Davids und Salomons, sind lauter Beweise, daß die Hebräer auch einen ausergottesdienstlichen Gebrauch von ihrer Musik machten. Da nun Erndtefeste, Leichenbegängnisse, gesellschaftliche Gastmahle, Siege über Feinde u. s. f. bey allen Völkern vorfallen, und die nächsten Veranlassungen zu ausergottesdienstlichen Feyerlichkeiten sind, so sind dies die nämlichen Gelegenheiten, bey welchen auch die Hebräer ihre Musik ausser dem Gottesdienste angewendet haben.

§. 40.

Um indessen nicht weitläuftig zu wiederholen, was schon einmal gesagt worden ist, führe ich nur kürzlich die Begenheiten an, die den Gebrauch der Musik bey den erwähnten verschiedenen Gelegenheiten insbesondere beweisen.

Der Gebrauch der Musik bey Gastmahlen ist wenigstens allen solchen Völkern gemein, die eine gewisse Neigung zur Frölichkeit haben. Sirach sagt:

„Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet; also ziert ein Gesang das Mahl."
„Wie ein Smaragd in schönem Golde stehet: also zieren die Lieder beym guten Wein."
(Kap. 32. V. 7 — 9.)

An einer andern Stelle sagt er:

„Der Name Josias — ist süße wie Honig im Munde, und wie ein Saitenspiel beym Wein."
(Kap. 49. V. 1. 2.)

Lange vor dem Sirach sang schon Homer:

— „Nachher erfreue die scherzenden Männer
Saitenspiel und Gesang, die liebliche Zierde des Mahles!
Odyssee, Ges. 21. V. 430. Nach der Vossischen Uebers.

und die meisten alten Schriftsteller, sowol Dichter als Prosaiker rühmen den Gebrauch der Musik bey Gastmahlen, nicht nur als angenehm und schön, sondern auch als nützlich. Die Hebräer haben also eine so gute und nützliche Gewohnheit ebenfalls unter sich aufgenommen, und ihre Gastmahle durch Gesang und Saitenspiel nicht bloß zu Schmausereyen, sondern zu wirklichen gesellschaftlichen Freudenfesten zu machen gesucht. Die eben (§. 34.) angeführten Stellen von den Propheten Jeremia, Jesaia, Amos, und Hesekiel sind Beweise davon, die keines Zusatzes mehr bedürfen.

§. 41.

Für den Gebrauch der Musik bey den Leichenbegängnissen der alten Hebräer ist schon der Klaggesang des Jeremia auf Josias Tod angeführt. David machte ebenfalls ein solches Trauerlied auf Sauls und Jonathans Tod. Der Prophet Samuel hat es uns aufbehalten [57]). Eben dieser Samuel berichtet uns am angeführten Orte (V. 11. 12.) die nähere Art und Weise, wie die Hebräer ihre Verstorbenen betrauerten und begruben.

57) Im 2 B. Kap. 1. „Ihr Töchter Israel weinet über Saul, der euch kleidete mit Rosinfarbe säuberlich u. s. f.

„Da fassete David seine Kleider, und zerriß sie, und alle Männer, die bey ihm waren. Und trugen Leid und weineten, und fasteten bis an den Abend u. s. f.“

Es gehörte also zu den hebräischen Leichenceremonien 1) das Fasten vom Morgen bis auf den Abend; 2) das öffentliche Weinen und Wehklagen; 3) die Lobpreisungen des Verstorbenen, und 4) die Klage- und Trauerlieder. Zum Weinen und Wehklagen wurden besondere Leute gedungen [68]); eben so die Sänger, deren Amt es war, so traurige Lieder zu singen, daß alle Anwesende dadurch in die tiefste Betrübniß versetzt werden konnten. Ausser den Trauerliedern von **David** und **Jeremia**, hat man noch eines von einem Rabbinen, welches zwar nur kurz, aber sehr schön ist.

„Traure der Traurenden halber, und nicht um den Verstorbenen, denn er ist in Ruhe, und wir sind in Thränen.“ [69])

Ob bey diesen Leichenbegängnissen der Hebräer auch Instrumentalmusik gebräuchlich war, findet sich in den biblischen Büchern des alten Testaments nicht bestimmt; daß es aber doch eine alte Gewohnheit unter den Juden müsse gewesen seyn, läßt sich nicht nur aus dem **Matthäus** (Kap. 9. V. 23). schließen:

„Als Jesus in des Obersten Haus kam, und sahe die Pfeifer und das Getümmel des Volks, sprach er zu ihnen: Weichet, denn das Mägdlein ist nicht todt, sondern es schläft.“

sondern es versichern es auch einige Talmudisten. **Maimonides** [70]) erzählt, daß ein jeder Ehemann unter den Hebräern verbunden war, seine verstorbene Frau nach den jüdischen Ceremonien begraben zu lassen, und daß der ärmste nicht weniger als **zwey Flötenspieler**, und **ein Klageweib** haben durfte. Die Reichen konnten die Zahl der Spieler und Wehklagenden nach ihren Umständen vergrößern. Aus einem Sprüchworte, welches die Verfasser der allgemeinen Welthistorie (B. 3. S. 183.) aus den Talmudisten angeführt haben:

„Die Flöten dienen entweder für eine Braut, oder für einen Todten.“

sieht man aber, daß bey solchen Gelegenheiten keine andere Instrumente, als Flöten gebraucht wurden.

§. 42.

Daß das von **Moses** gestiftete Trompetenfest, eigentlich die Erndtefeyer der Israeliten gewesen sey, wird von vielen geglaubt. Die Jahrszeit, in welcher es gehalten wurde, scheint diese Meynung zu bestätigen. Zum noch nähern Beweis, daß die Hebräer bey allen möglichen Gelegenheiten, also auch bey ihren Erndten und Erndtefesten wirklich Gebrauch von Musik gemacht haben, dient aber vorzüglich eine Stelle aus dem **Jeremia**, wo den Moabitern geweissagt wird:

„Freude und Wonne ist aus dem Felde weg und aus dem Lande Moab, und man wird keinen Wein mehr keltern: der Weintreter wird nicht mehr sein Lied singen.“ (Kap. 48. V. 33.)

Auch **Jesaia** sagt: „Man keltert keinen Wein mehr in den Keltern, ich habe des Gesangs ein Ende gemacht.“ (Kap. 16. V. 10.) Da die Israeliten in den meisten Stücken nicht nur mit den Moabitern, sondern auch mit andern benachbarten Völkern einerley Sitten und Gewohnheiten hatten, (ausgenommen was ihre religiösen Ceremonien unmittelbar betraf) so läßt sich hieraus schließen, daß auch ihre Erndtefeste auf eine ähnliche Art werden gefeyert worden seyn. Verschiedene gelehrte Ausleger sind der

68) „Schaffet und bestellet Klageweiber, daß sie kommen; und schicket nach denen, die es wohl können.“ Jerem. 9. V. 17.

69) *Bar. Abbin. app. Hott. in Goodw. l. 6. c. 5. not. 12.* Vergl. die allgem. Welthist. B. 3. pag. 183.

70) Comment. in Mishnaioth, Cap. 4.

Meynung, daß David seinen achten, achtzigsten und drey und achtzigsten Psalm vorzüglich dazu bestimmt habe, bey solchen Erndtefesten gesungen zu werden *).

Von den musikalischen Instrumenten der Hebräer.

§. 43.

Wer sich eine richtige Vorstellung von der Musik irgend eines Volks machen will, muß nothwendig ausser andern Beschaffenheiten derselben auch die Instrumente kennen, die von demselben gebraucht worden sind. Sie sind gewöhnlich der getreueste und richtigste Abdruck des ganzen musikalischen Wissens eines Volks. Sie enthalten nicht nur die Zahl der Töne, deren man sich bedient, sondern geben auch sogar bisweilen die Art und Weise an, wie man sich dieser Töne bedient hat. Unsere neuern Instrumente, sowol die harmonischen, als melodischen beweisen dieses hinlänglich. Sie enthalten den Umfang unsers Tonsystems, unsere Harmonie und Melodie so deutlich, daß wenn auch alle Beschreibungen von der Beschaffenheit unserer jetzigen Musik verloren gehen sollten, die Nachkommen dennoch einmal im Stande seyn werden, bloß aus diesen Instrumenten zu beurtheilen, was für einen Umfang unsere Musik, und was für einen Gebrauch diese Instrumente gehabt haben können.

Die musikalischen Instrumente eines Volks sind daher gewissermaßen selbst als eine Art von **musikalischer Schrift** zu betrachten, aus welcher man in Ermangelung einer wirklichen Notenschrift die Melodien und den Umfang derselben zu erkennen suchen muß. Obgleich diese Schrift schwer zu entziffern ist, vielleicht schwerer als die egyptischen Hieroglyphen, (insbesondere wenn man das Instrument nicht selbst, sondern nur eine Zeichnung desselben betrachten kann, wie es jetzt der Fall mit den Instrumenten der Alten ist) so giebt sie doch immer Veranlassung zu Entdeckungen, die mit andern Umständen verbunden und verglichen, nicht ganz unfruchtbar an Folgen sind.

Wenn daher z. B. aus den meisten Nachrichten, die uns von der Musik der Hebräer übrig geblieben sind, erhellt, daß ihre Instrumente meistens nur zur Begleitung der Singmelodien gebraucht wurden, daß sie eine bloße Instrumentalmusik ohne Gesang nicht liebten, sondern, mit ihren Instrumenten entweder nur den Takt der Melodien angaben, oder im Einklange das nämliche spielten, was die Stimme sang, so läßt sich aus dem Umfang der Instrumente, wenigstens derjenigen, die mit der Stimme im Einklange giengen, nicht ganz ohne Grund und Wahrscheinlichkeit auf den Umfang der Melodien selbst schließen. Denn, wie schon gesagt, die Instrumente sind jederzeit ein Abdruck dessen, was die Stimme hervorzubringen vermag, gewesen und sind es noch. Wenn unsere jetzigen Instrumente den Umfang unserer Singstimmen überschreiten, so kommt es daher, daß sie nicht so wie bey den Hebräern bloß begleitend, sondern eine eigene Art von Nachahmung der Vocalmusik geworden sind, die das, was sie ihrer Natur nach an ihrem Muster nicht vollkommen erreichen können, theils durch wirklich vergrösserten Umfang, theils aber auch nur durch mannichfaltig veränderten Gebrauch desselben zu ersetzen suchen müssen. Dies abgerechnet, was ihrer besondern Natur und Beschaffenheit eigen ist, bleiben sie aber eben sowol als die alten Instrumente wahrer Abdruck, wirkliche Nachahmung des Gesangs, und sind desto vollkommener und schöner, je näher sie ihrem Muster, dem Gesange kommen.

§. 44.

Die Hebräer hatten, wenn den Nachrichten der Talmudisten zu trauen ist, eine weit größere Anzahl von musikalischen Instrumenten, als wir in den neuern Zeiten besitzen. In dem Werke **Schilte Gaggiborim** (Tractatus de Musica Hebræorum) wird die Zahl der Instrumente, die den Hebräern

*) Essai sur la Mus. Vol. I. pag. 15.

zu Davids und Salomons Zeiten bekannt waren, auf ſechs und dreyßig gerechnet [72]). In den bibliſchen Büchern finden ſich aber nur ſechzehn genannt, nämlich ſieben in den Schriften Moſis: vier in den Schriften der Richter, Samuels, der Könige, der Chronik, und der Propheten; und endlich noch fünf im Daniel. In den Davidiſchen Pſalmen kommen ſie faſt alle vor.

§. 45.

Eine genaue Unterſuchung der wahren Beſchaffenheit aller dieſer Inſtrumente iſt indeſſen mit ſo vielen Schwierigkeiten verknüpft, und hat ſchon ſo viele gelehrte Alterthumsforſcher vergeblich beſchäftigt, daß es von mir eine allzukühne Hofnung ſeyn würde, hierin glücklicher ſeyn, und mehr Licht über ſo dunkele Gegenſtände verbreiten zu wollen, als Männern möglich war, die mit hinlänglicher Kenntniß der orientaliſchen Sprachen, und andern zu ſolchen Unterſuchungen nothwendigen Hülfsmitteln ausgerüſtet waren. Die Ueberſetzer der bibliſchen Bücher, in welchen der muſikaliſchen Inſtrumente vorzüglich Erwähnung geſchieht, weichen ſo ſehr und ſo häufig von einander ab, wie ſchon oben in der Note 3. und 49. angeführt worden iſt [73]); ſelbſt die ſpätern jüdiſchen Schriftſteller ſind in ihren Meynungen über die Form und Beſchaffenheit der in der Bibel vorkommenden Inſtrumente ſo uneinig, und ſcheinen die wirkliche Kenntniß derſelben ſo gänzlich verloren zu haben, daß man ſich wol nie Hofnung wird machen dürfen, in einer ſo dunklen und verwirrten Sache einen etwas beträchtlichen Grad von Gewißheit zu erlangen. Alles, was ich daher hier thun kann und will, beſteht bloß darin, die wahrſcheinlichſten Meynungen und Vermuthungen nur kürzlich ſo zu ſammeln, daß man dadurch in den Stand geſetzt wird, nicht nur die Hauptgattungen der hebräiſchen Inſtrumente, ſondern auch das nöthigſte

72) — Scitote mei filii, multa fuiſſe inſtrumenta muſica, quæ nota fuerint David, et Salomoni ejus filio, et ſapientibus noſtris, ſanctis cum illis: Etenim præter illa duo inſtrumenta, qui emittebant ſonum ſimplicem, ex quibus non egrediebatur ſonus ordinatus, ſicut erant tintinnabula, quæ erant in fimbriis pallii ſacerdotis uncti, et Magrepha, quæ memoratur in tractatu ſacrificii jugis, invenimus, et videmus præter hæc illis innotuiſſe quatuor et triginta alia inſtrumenta muſica etc. S. *Ugolini* Theſ. antiquit. iudaicar. in tract. de Muſic. vet. Hebræor. excerpt. ex Schilte Haggibborim, Cap. II. pag. XXIII.

73) **Burney**, der ebenfalls die in dieſer Sache liegende Ungewißheit gefühlt, und ſich daher in eine Unterſuchung der hebräiſchen Inſtrumente gar nicht eingelaſſen hat, führt folgende ſechs von einander abweichende Ueberſetzungen einiger Verſe aus dem 150ſten Pſalm an.

Engliſche Ueberſ. „Praiſe him in the ſound of the *Trumpet*, praiſe him upon the *lute* and *harp*. Praiſe him in the cymbals and dances, praiſe him upon the ſtrings and pipe. Praiſe him upon well-tuned cymbals, praiſe him upon the loud cymbals.“

Lateiniſche Ueberſetzung des hebräiſchen: „Laudate eum in clangore *buccinæ*: laudate eum in *nebel* et *cithara*: laudate eum in *tympano* et *choro*: laudate eum in *chordis* et *organo*: laudate eum in *cymbalis* auditis: laudate eum in *cymbalis* ovationis.“

Chaldäiſche Paraphraſe: „Laudate eum clangore *buccinæ* — pſalteriis et citharis — tympanis et choris — tibiis et organis — cymbalis.“

Syriſche Ueberſ. „Laudate eum voce *cornu* — citharis ac lyris — tympanis et *ſiſtris* — chordis iucundis — cymbalis ſonoris — voce et clamore.“

Die Vulgata: „Laudate eum in ſono *tubæ* — in *pſalterio* et cithara — tympano et choro — in chordis et organo — in cymbalis bene ſonantibus — in cymbalis jubilationis.“

Arabiſche Ueberſ. „Sonitu buccinæ — pſalterio et cithara — tympano et ſiſtro — chordis et organo — fidibus dulciſonis — inſtrumentis pſalmodiæ.“

Die Septuaginta kommt mit der engliſchen Ueberſetzung überein, ausgenommen in dem Worte *lute*, welches durch »ὄργανα, Nablon gegeben iſt.

Die Lutheriſche Ueberſ. hat endlich: „Lobet ihn mit Poſaunen, lobet ihn mit Pſalter und Harfen. Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen. Lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln.“

Wer will bey einer ſolchen Verſchiedenheit wagen, genau zu beſtimmen, was für Inſtrumente eigentlich im Grundtexte angedeutet werden? *Hiſtor. of. Muſ. V. I.* pag. 232.

von dem, woraus sich auf die Beschaffenheit der Musik der Hebräer einigermaaßen schließen läßt, kennen zu lernen [74]).

§. 46.

Bey aller Dunkelheit, die über die wahre Beschaffenheit der hebräischen Instrumente verbreitet ist, wissen wir doch so viel gewiß, daß die Hebräer eben so wie die meisten etwas kultivirten Nationen der Erde, schon die drey verschiedenen Hauptgattungen musikalischer Instrumente gehabt haben, nämlich:

1) Saiteninstrumente;
2) Blaßinstrumente, und
3) Schlaginstrumente.

In die erste Klasse, nämlich unter die besaiteten Instrumente, gehören: Asor, Nebel, Kinnor, (Cinnor, Chinnor) Minnim, Machol und Schalischim.

In die zweyte Klasse, oder unter die Blaßinstrumente: Ugabh, Keren, Chalil, Schophar oder Takoa, Chazozrah, Nekabbhim, Maschrokita und Sumphoneia.

In die dritte, oder unter die Schlaginstrumente werden gerechnet: Toph, (Aduse) Maanim, Tseltselim, Methsiloth.

Die Klasse der Saiteninstrumente, die mit einem allgemeinen Namen Neghinoth genannt wird [75]), läßt sich wiederum in drey verschiedene Arten abtheilen. Die erste Art begreift die Cinnor (Chinnor, Kinnor), in sich; die zweyte: Nebel und Asor; die dritte: Minnim, Machol (Michol) und Schalischim.

Die Blaßinstrumente leiden 5 Unterabtheilungen.

In die erste gehören die Flöten Chalil und Nekabbhim; in die zweyte die Hörner Keren und Schophar oder Takoa; in die dritte die Trompeten Chazozrah mit ihren Arten; in die vierte die Sumphoneia; und endlich in die fünfte die Maschrokita und Magrepha.

Die Schlaginstrumente sind zweyerley: 1) die Pauken- oder Trommelart, nämlich die Toph, und Maanim mit ihren Arten; die Schellencymbeln (Tseltselim) und die Glockencymbeln (Methsiloth).

Nach dieser Ordnung will ich über die Figur und übrige Beschaffenheit der benannten Instrumente einige nähere Erläuterungen beybringen.

74) Es verdient hier bemerkt zu werden, daß unter allen Abhandlungen, die wir über die musikalischen Instrumente der Hebräer besitzen, die schon mehrere Male angeführte von Hrn. Prof. Pfeiffer aus Erlangen, eine der vorzüglichsten ist. Sie wurde 1779 zu Erlangen bey Walther in 8r 4. gedruckt. Vorzüglich werden sich solche Leser, die der orientalischen Sprachen kundig sind, Raths daraus erholen können, da sie meistens philologische Untersuchungen über die Namen der Instrumente enthält, und die verschiedenen Meynungen davon, die sich bey andern Alterthumsforschern finden, kritisch vergleicht und berichtigt

75) Athan. Kircher in seiner Musurgie (Lib. philologic. Tom I. Cap IV. p. 48) führt aus dem Werke Schilte Haggibborim folgende Beschreibung dieser Instrumentengattung an: „Et *Neghinoth* fuerunt instrumenta lignea longa et rotunda et subtus ea multa foramina tribus fidibus constabant ex intestinis animalium, et cum vellent sonare ea, radebant fides cum arcu compacto ex pilis caudæ equinæ fortiter attritis, in græco dicitur *trichordon*, in latino *trifidium*. Instrumenta *Neghinoth* fuerunt Psalterium *Nabium*, cithara sive quod idem est, *Assur*, *Navel*, *Kinnor*, *Maghul*, *Minnim* etc. Man hat mehrere Male gezweifelt, ob den Alten unsere Art von Bogen aus gespannten Pferdehaaren bekannt gewesen sey. Wenn die Quelle, woraus diese Beschreibung genommen werden, richtig und glaubwürdig ist, so wäre hiermit dieser Zweifel gehoben. Auf den Abbildungen der Instrumente Minnim, Maghul oder Michol, und Schalischim findet man überall einen Bogen beygefügt.

§. 47.

Kinnor oder Cinnor. Iſt eigentlich der Name des Inſtruments, deſſen Erfindung dem Jubal von Moſe zugeſchrieben wird [76]). Auch bey Jacobs Flucht von Laban kommt es vor in Begleitung der Toph. Des Wort iſt zwar orientaliſchen, aber nicht hebräiſchen Urſprungs [77]). Es gehört nach Syrien und Phönicien, aus welchen Gegenden es die Hebräer erhalten haben müſſen. David ſpielte es vor Saul, und bey der Einweihung des Tempels war das Spielen deſſelben den Kindern Jedithuns aufgetragen. Es wurde gewöhnlich bey fröhlichen Feſten gebraucht; daher heißt es (Pſ. 137 V. 2) daß die Iſraeliten zu Babylon ihre Cinnor an die Weiden hängen muſten. Nur eine Stelle aus dem Jeſaia (Kap. 16 V. 11) ſcheint auch ihren Gebrauch bey traurigen Gelegenheiten zu beweiſen. „Darum (ſagt er) brummet mein Herz über Moab wie eine Harfe.“ Heißt eigentlich genau genommen: „mein Herz erzittert über Moab wie die Saiten einer Cinnor.

Ueber die Form dieſes Inſtruments ſind die Meynungen der Alterthumsforſcher ſehr getheilt. Daß es ein beſaitetes Inſtrument geweſen, iſt nicht zu bezweifeln. Ob es aber etwa wie unſere Harfe mit den Fingern geſpielt, oder wie eine Art von Violine mit einem Bogen geſtrichen, oder endlich gar wie unſere Cithern mit einer Feder geruſſen worden, iſt ungewiß. Für alle drey Meynungen laſſen ſich Zeugniſſe anführen. Der Verfaſſer des Werks Schilte Haggibborim hält es für eine Harfe, und ſeiner Beſchreibung nach, iſt es nicht nur ſo geſtaltet geweſen, ſondern auch auf die nämliche Art geſpielt worden [78]). Der heil. Hieronymus (in einem Briefe an den Dardanus) ſagt, es habe 24 Saiten gehabt, und ſey wie ein griechiſches Δ Delta geformt geweſen. Joſephus ſchreibt der Cinnor nur zehen Saiten zu, und läßt ſie mit einem Bogen ſpielen [79]). Man findet Zeichnungen, worauf ſie der Spieler vor die Bruſt hält, und faſt wie eine Harfe ſpielt. In den meiſten Zeichnungen ſteht ſie aber allein auf einer ihrer drey Seiten, ſo daß man aus ihrer Lage nicht auf die Art ihres Gebrauchs ſchlieſſen kann. Nach Pfeiffers Meynung [80]) iſt ſie eine wahre Cither, deren Figur noch jetzt in den orientaliſchen Gegenden bekannt und gewöhnlich iſt. Die neuern Griechen nennen ſie Seweuri und beziehen ſie mit vier ſtählernen, und einer doppelten Meſſingſaite. Es läßt ſich nicht entſcheiden, welche Meynung die wahre iſt. Indeſſen ſtimmen doch die meiſten darin überein, daß die Figur der Cinnor dreyeckicht iſt. Gewöhnlich iſt ſie auch auf den Abbildungen an einer Spitze mit einem Ringe verſehen, womit ſie vermuthlich, ſo wie unſere Triangeln gehalten oder aufgehängt worden. Wenn die Nachricht aus Schilte Haggibborim richtig iſt, daß David ſeine Cinnor gewöhnlich vor ſein Bette gehängt habe, um ſie von dem durchſtreichenden Winde ſpielen zu laſſen, ſo wie unſere Aeolsharfen vor den Fenſtern ebenfalls durch die Luft geſpielt werden, ſo wird es noch wahrſcheinlicher, daß ihre Figur dreyeckicht wie ein griechiſches Δ geweſen ſey [81]).

76) Geneſ. 4 V. 21. Jubal war Erfinder der Cinnor und Ugab.

77) Die 70 Dollmetſcher geben es κιθαρα und κινυρα; einmal gebrauchen ſie ἐργανον und fünfmal ψαλτηριον dafür. S. Pfeiffer über die Muſ. der Hebr. S. XXVII.

78) *Chinor* italice vocatur *Arpa*, et eſt inſtrumentum ligneum confectum ad ſimilitudinem portæ apertæ ad ejus latitudinem, cui ſuperius non ſunt oſtia; et ejus latus ſuperius eſt latum, et inferius anguſtum, eo quod duo poſtes ſe inclinent alter ad alterum: — — chordæ conſtabant nervis, aut inteſtinis animantis, ſicut erant chordæ Nebel, et aſcendebant ad numerum *ſeptem et quadraginta*. — Quando pulſatur hoc inſtrumentum, eſt erectum, et poſitum inter genua pulſantis, qui percutit ejus chordas ambabus manibus, altera ab altero latere, et altera ab altero latere, etc. *Schilte Haggibborim*, Cap. VI.

79) Cinyra decem chordis intenditur, et pulſatur plectro. *Antiquit. judaic. Lib. VII. Cap. 10.*

80) Am angef. Orte, S. XXXI.

81) Chinor erat appenſa lectui David, et quando adventabat dimidia nox, ventus aquilonaris in illam flabat, et illa ſponte perſonabat etc. *Schilte Haggib. Cap. VI.*

Vermuthlich muß es mehrere Arten von Cinnor gegeben haben, nämlich größere und kleinere. Die, welche David selbst verfertigte, als er seines Vaters Schafe noch weidete [82]), kann wohl schwerlich eine von den größern gewesen seyn, wie hätte er sie sonst bequem mit sich führen können? David verfertigte sie aus Beroschim und Salomo aus Alguminholze. In unserer lutherischen Uebersetzung werden beyde Holzarten überhaupt nur mit Tannenholz ausgedruckt. Algumm ist die bessere Sorte von Holz, und wurde erst zu Instrumenten gebraucht, nachdem der Luxus unter den Hebräern schon gestiegen war. Beroschim war die gewöhnlichere Holzart, aber weder Fichte noch Tanne [83]).

§. 48.

Die alten orientalischen Völker haben sämmtlich eine große Neigung gehabt, in den natürlichsten Dingen gewisse geheimnißvolle Beziehungen zu finden. Die Vergleichung, welche die Egyptier unter den Tönen ihrer Musik, und den Stunden des Tages, der Wochen, Monate u. s. f. machten, ist oben schon angeführt worden. Die Chinesen machen sich eben solche Vorstellungen. Die Cabbalisten haben auch den Hebräern solche Vergleichungen zugeschrieben, und unter ihren musikalischen Tönen und allen andern Wesen, körperlich oder bloß geistig, ja sogar mit den Tugenden der Menschen geheimnißvolle Aehnlichkeiten gefunden. Picus de Mirandola hat (in apoc. cap. de Magia naturali et Cabala) vieles davon angeführt, und Mar. Mersenne (de Musica Hebræor. in Comment. in Genes.) folgt ihm darin. Damit sich der Leser eine Vorstellung machen kann, wie sonderbar solche Dinge sind, führe ich hier aus dem Werke des letztgenannten ein Schema als eine Seltenheit an, worin die Aehnlichkeiten enthalten sind, welche die Cabbalisten unter den Tönen der Davidischen Cinnor und andern natürlichen Dingen gefunden haben. Es wird angenommen, daß auf den zehen Saiten funfzehen Töne enthalten waren, nach folgender Ordnung:

1. A re	———	Esse	———	Existentia.
2. B mi	———	Vivere	———	Viva.
3. C fa, ut	———	Sentire	———	Sensus.
4. De sol, re	———	Ratiocinari	———	Ratio.
5. E la mi	———	Intelligere	———	Intellectus.
6. F fat ut	———	Anima beata	———	Elementa.
7. G sol, re ut	———	Angeli	———	Vegetabilia.
8. A la mi, re	———	Arcangeli	———	Animalia.
9. B fa b mi	———	Principatus	———	Concupiscendi vis.
10. C sol, fa, ut	———	Virtutes	———	Vitalis facultas.
11. D la, sol, re	———	Potestates	———	Impulsiva virtus.
12. E la mi	———	Denominationes	———	Vis naturalis.
13. F fa ut	———	Throni	———	Corpus.
14. G sol, re ut	———	Cherubim	———	Ignis.
15. A la mi re	———	Seraph. 1. mobile.	———	Aqua.

Wenn man so vergleicht, so mag es wol wahr seyn, was die Cabbalisten geglaubt haben, daß nichts in der ganzen Natur sey, was nicht auf gewisse Weise mit musikalischen Tönen in Beziehung stehe.

§. 49.

Nebel, *Nablion*, *Nablium*, *Nablum* und *Naublium* sind lauter von einander abstammende, gleich bedeutende Benennungen eines und eben desselben Instruments. Nach der Meynung der mei-

82) „Als ich meines Vaters Schafe weidete, verfertigte ich mir Schalmeyen und Cinnor.“ Ps 151 V. 1. Dieser Psalm findet sich nur in der syrischen, arabischen, aethiopischen und griechischen Uebersetzung der 70 Dollmetscher.

83) Vergl. Pfeiffer am angef. Orte, S. 22.

sten hatte es Saiten, nach einigen Rabbinen aber Pfeifen. **Blanchinus** sagt, daß es die Hebräer von den Sidoniern erhalten haben [84]). Nach einigen hatte es zwölf, nach andern aber mehrere, bis zu 22 oder 24 Saiten. **Josephus** giebt 12 Saiten an, und sagt, daß sie mit den Fingern gerissen wurden [85]). Nach der Beschreibung aus **Schilte Haggibborim** gleicht es unserer Laute, und wird deswegen Nebel genannt, weil es nicht nur alle übrige Instrumente an Schönheit des Klangs übertrift [86]), sondern auch einen Bauch gleich einem Weinschlauch und einen Hals hat. Der Hals soll gleich unsern Lauten mit zehen gleich entfernten Querstegen, und der Länge nach mit 6 Saitenchören abgetheilt seyn. Fünf dieser Saitenchöre hatten zwey Saiten, der sechste aber nur eine, folglich zusammen 13 Saiten. **Pfeiffer** (am angef. Orte) hält es endlich für die wahre alte Lyre. Er gründet seine Meynung vorzüglich auf die Abbildung davon, die man auf einer alten Münze findet, welche zur Zeit des Hohenpriesters **Simon** geschlagen worden, und auf die Form eines noch jetzt im Orient befindlichen Instruments, welches nach der Zeichnung und Beschreibung, die **Niebuhr** davon giebt, der alten Lyre völlig gleicht. (S. die Beschreibung davon in meiner musik. krit. Bibl. B. 2 S. 312).

Aus allen diesen verschiedenen Beschreibungen sieht man wenigstens so viel gewiß, daß die Abbildung, die man gewöhnlich vom Nebel findet, und nach welcher es unsern kleinen Jungfernharfen etwas gleicht, nicht die richtige ist. Ich habe daher nicht bloß die gewöhnliche Form, sondern auch die, welche dieses Instrument nach den angeführten Vermuthungen gehabt haben soll, abzeichnen lassen.

Das Nebel wurde vorzüglich beym Gottesdienste gebraucht; außerdem aber auch noch bey Gastmahlen (Jes. V. 12) und andern Freudenfesten. (Amos VI. 5). Der Klang desselben muß einem Geräusche geglichen haben, wie sich aus einer Stelle des Jesaia (Kap. 14 V. 11) schließen läßt. Es wurde so wie die **Cinnor** aus Beroschim und Algumimholz verfertigt. Als die Bundeslade nach Jerusalem gebracht wurde, mußten es auf Befehl **Davids** Sacharia, Asiel, Semiramoth, Jehiel, Unni, Eliab, Moaseja und Benaja spielen. **Luther** übersetzt es Psalter. Bey der nachherigen bestimmtern Einrichtung des musikalischen Gottesdienstes (1 Chron. 26 V. 1—7) wurde es aber der Familie **Assaph, Jedithun** und **Heman** aufgetragen. Jedoch war **Assaph** nur Aufseher über die Nablisten. Er selbst sowol als Jedithun und Heman waren Sänger mit ehernen Cymbeln, helle zu klingen. (1 Chron. 15 V. 19). Das Nebel muß übrigens eben so wie die **Cinnor** von verschiedener Größe gemacht, und nach dieser Größe mit mehrern oder wenigern Saiten bezogen worden seyn.

§. 50.

Asor. Scheint mit dem Nebel sehr viele Aehnlichkeit gehabt zu haben, und wird vielleicht bloß durch die verschiedene Anzahl der Saiten davon zu unterscheiden seyn. Es kommt daher selten allein, sondern immer mit dem Nebel verbunden vor. **Blanchinus** (de trib. instr. generib. pag. 35) nennt es Nebel Nassor, und einen zehnsaitigen Psalter. Es scheint also nur zwey Saiten weniger gehabt zu haben, als das Nebel. Die Form desselben war den meisten Abbildungen zufolge, länglicht-viereckicht, und seine zehen Saiten wurden mit einer Feder gerissen. Man findet auch Abbildungen davon, die dem Nebel ganz ähnlich sind. Der Ton desselben muß dem Tone unserer Harfe nicht unähnlich gewesen seyn.

§. 51.

Minnim soll nach den meisten Abbildungen und Beschreibungen ein besaitetes Instrument ge-

84) De tribus generibus instrumentor. Music. veter. organ. pag. 35.

85) Nabla duodecim sonos continet, sed digitis carpitur. *Ant. ind. Lib. VII. cap. 10.*

86) Italice dicitur *Liuto*, et nostra lingua sanctæ appellatur *Nebel*, aut ea de causa, quod propter maximam suavitatem ejus stulteficere facit omnes species instrumentorum musicorum, aut eo quod in sua figura sit similis uteri viri intrinsecus vacuo, cui sit venter et collum etc. Cap. V.

weſen ſeyn, welches wie eine kleine Violine geformt, bezogen, und mit einem Bogen geſpielt worden. Nach Schilte Haggibborim war es aber ganz anders, und hatte die Form eines länglicht ſchmalen, inwendig hohlen Kaſtens, ungefähr ſo wie unſere Monochorde ſind, nur größer. Ueber der Decke waren dünne Stahlſaiten gezogen, die an eiſernen Wirbeln befeſtigt, und mit einem Hammer geſtimmt wurden [87]). Auch Claves von Holz, ſo wie unſere Clavichorde, ſoll es gehabt haben, die aus der Höhlung des Corpus in die Höhe unter die Saiten geſchlagen, und woran zum Anſchlagen der Saiten eine Gänſefeder befeſtigt geweſen. Nach dieſer Beſchreibung müßte alſo das Minnim weder Steg noch Bogen gehabt haben. Pfeiffer (am angef. Orte) hält es zwar ebenfalls für ein beſaitetes Inſtrument, über deſſen Form und Beſchaffenheit ſagt er aber nichts. Es kommt ein einzigesmal im 150 Pſ. vor, wo es von Luther bloß Saiten überſetzt worden iſt.

Machol und Schaliſchim werden gewöhnlich für ähnliche Inſtrumente gehalten, nur ſollen ſie größer geweſen ſeyn als das Minnim. Machol ſoll der Größe und Einrichtung nach unſerer Viola da Gamba gleichen [88]). Bartoloccius zweifelt aber, daß es überhaupt ein muſikaliſches Inſtrument geweſen ſey [89]). Derſelbe hält auch Schaliſchim (Scialiſcim) nicht für ein muſikaliſches Inſtrument, ſondern nur für einen Namen, der allen dreyſaitigen Inſtrumenten gemein war [90]). So viele Schriftſteller man über dieſe Inſtrumente nachlieſet, ſo viele verſchiedene Meynungen findet man auch. Schilte Haggibborim hält das Machol für eine Art von Siſtrum, welches aus Erz, Silber oder Gold gemacht wurde, die Form eines weiten Ringes hatte, und in der Mitte offen war. In dieſer Oeffnung befanden ſich kleine Glöckgen oder Schellen, welche einen angenehmen Klang verurſachten, wenn ſie angeſchlagen wurden [91]). Das Wort Schaliſchim wird in dieſem Werke ebenfalls nicht für die Benennung eines einzigen Inſtruments, ſondern mit Bartoloccius für einen allgemeinen Namen einer Gattung von dreyſaitigen Inſtrumenten, genommen [92]). Pfeiffer hält endlich das Machol und Machalah eigentlich für ein Frauenzimmerinſtrument, und iſt nicht ungeneigt zu glauben, daß es unſerer Sackpfeife nicht unähnlich geweſen ſey, ob er gleich auch zugleich zweifelt, daß eine Sackpfeife der zarten Lunge eines Frauenzimmers angemeſſen ſeyn könne. Bey einer ſolchen Verſchiedenheit der Meynungen iſt es keine Möglichkeit, über die wahre Form und Beſchaffenheit ſowol dieſes als mehrerer anderer Inſtrumente der Hebräer etwas zuverläßiges zu beſtimmen.

87) Atque erat inſtrumentum compoſitum ad ſimilitudinem arcæ compreſſæ, clauſæ in ſingulis lateribus, et intrinſecus vacuæ. — — in ſummitate hujus inſtrumenti, quæ erat ejus operculum jam memoratum, erant chordæ extenſæ ad ejus longitudinem, in quibus pulſabant, et conſtabant ære tenuiſſimo, et ab altero latere operculi erant clavi erecti ferrei, ſuper quibus circumibant chordæ, et ab altero erant ferra parva, quibus alligabantur ſummitates chordarum: et quando velimt trahere chordas, et diſponere, ut ſint aptæ ad pulſandum in ſonitu cantus, utuntur inſtrumento parvo ad ſimilitudinem parvi malleï etc. *Cap. IV.*

88) ſ. Kirchers Muſurgie, B. 1 p. 48.

89) Quæritur ergo, an *Machol* ſit muſicum inſtrumentum. Reſpond. Minime. Quia per *Machol* intelligitur *chorus*, id eſt illa lætitia vocum diverſorum hominum ſibi ad invicem, et alternative reſpondentium, vel etiam ludentium et ſaltantium etc. *De muſ. inſtrum. Hebræor.* in *Ugolini* Theſ. Vol. XXXII. pag. 470.

90) Inde colligitur, hoc nomen *Sciaſcim* eſſe nomen commune inſtrumentis trichordis diverſorum generum. *Ibid.* Viele halten *Schaliſchim* auch für dasjenige Inſtrument, welches wir einen Triangel nennen.

91) Et ecce *Machol* vocatur *ſiſtrum*, aut *crotala*, et latine *tintinnabulum*, et italice *circolo campanellato*; et eſt inſtrumentum æneum, aut argenteum, aut aureum, et eſt rotundum, et ſimile annulo magno, ab omni latere aperto: in ejus circulo in circuitu, qui eſt latus tres circiter digitos ſtatuuntur parva tintinnabula, quæ cum percutiantur, emittunt ſonitus lætitiæ etc. In *Ugolini* Theſ. Vol. XXXII. p. 32.

92) Verum *Sciaſcim* ſunt inſtrumenta lignea longa, rotunda, et ſub ipſis vacua, habentia tres chordas nervorum, aut inteſtinorum animantis; et forſitan extendebant ſuper eas chordas arcus ex pilis caudæ equinæ, magna vi attractis, et præcipue illud perſonabant cum cymbalo. *Ibid.*

§. 52.

Man findet außer den angeführten Saiteninstrumenten zwar noch viele andere, die von verschiedenen ebenfalls noch in diese Klasse gerechnet werden. Man ist aber in den Meynungen über ihre Beschaffenheit noch getheilter, als bey den schon erwähnten. Unter vielen führe ich nur noch den Namen Gittith an, welcher in einigen Ueberschriften der Psalmen (s. Ps. 8. 81. 84) ein musikalisches Instrument zu bedeuten scheint. Diejenigen, welche ein wirkliches Instrument darunter verstehen, glauben, daß es David mit aus Gath gebracht habe. Es ist aber weit wahrscheinlicher, daß darunter nur eine gewisse Art von Melodie zu verstehen sey, die dem Lande Gath eigen war, und welche David auch unter den Israeliten einführte. Diese Meynung wird sich mehr bestätigen, wenn nachher über mehrere Ausdrücke von ähnlicher Art, die sich in den Ueberschriften der Psalmen finden, etwas gesagt werden wird.

Uebrigens kann man die angeführten Saiteninstrumente, als die vorzüglichsten und gewöhnlichsten dieser Gattung ansehen. Alle übrige, die noch außer ihnen hieher gerechnet werden, sind höchst wahrscheinlich nur Unterarten davon, deren genauere Untersuchung und Beschreibung wol nicht viel Nutzen bringen würde.

§. 53.

Unter den Blaßinstrumenten der Hebräer befanden sich eben so wie unter den unsrigen, schreyende und säuselnde, oder Trompeten- und Flötenartige.

Die Trompetenartigen hießen Schofar (Schophar) Keren, und Chatzotzeroth oder Chazozrah, auch Chasosra. Schophar und Keren sind Hörner, die der Form nach mit unsern Zinken übereinkommen. Schophar ist am meisten gebogen, so daß es fast einem Schlangenrohre gleicht. Keren hat nur eine geringe Biegung, und ist hierin unsern Zinken fast ganz ähnlich. Sie wurden aus Widder- oder Rindshörnern gemacht, und vorzüglich zur Ankündigung des Gottesdienstes, nicht aber beym Gesange selbst gebraucht. Sowol der Materie als Gestalt nach, waren die Chatzotzeroth davon verschieden. Ihre Form war länglicht und gerade wie die Form unserer Trompeten. Marpurg vergleicht sie mit den hölzernen Kindertrompeten der Nürnberger. Ihr eigentlicher Name im hebräischen ist Asosra, im griechischen Salpinx. Ihre Erfindung wird dem Moses zugeschrieben. Sie wurden aus Kupfer, Silber, auch sogar aus Holz gemacht. Ihre Länge war ungefähr zwey Fuß, und die Röhre oben am Mundstück enge, erweiterte sich aber nach und nach hinunterwärts bis zum Schallloch, dessen Form mit unsern Trompeten-Stürzen einige Aehnlichkeit hatte. Sie waren aber nicht gewunden, wie die unsrigen, sondern bestanden aus einem einzigen geraden Stücke. Ihr Gebrauch ist von Moses deutlich beschrieben. Sie wurden nämlich zur Zusammenberufung des Volks zu Opfern und zu Schlachten gebraucht. Die nähern Umstände dieses Gebrauchs sind schon oben §. 12 angeführt.

§. 54.

Sanftere Blaßinstrumente waren Chalil und Nekabhim. Chalil war die kleinere Flöte und Nekabhim die größere. Ihre Gestalt ist unsern Flöten sehr ähnlich. Sie hatten vier, fünf bis sechs Löcher. In der griechischen Uebersetzung wird Chalil durch αὐλὸς gegeben, und in der deutschen lutherischen überall, wo es vorkommt, durch Pfeifen (s. 1 B. der Kön. 1 V. 40 Jes. 5 V. 12 Jes. 30 V. 29 Jerem. 48 V. 36). Diese Flöten, deren die Alten sehr vielerley hatten, welche aber alle der Hauptsache nach miteinander übereinkamen, und vorzüglich nur in der Zahl der Löcher unterschieden waren, wurden aus allerley Holzarten, Rohr, Knochen, Holz u. dergl. gemacht. Ob diese Flöten den unsrigen ähnlich geklungen haben mögen, oder nicht, findet man nirgends bemerkt. Bloß von der Art sie zu spielen, die bey den Syrern gewöhnlich war, wird von Pollux eine Bemerkung gemacht,

die vermuthen läßt, daß ſie von den Hebräern auf eine ähnliche Art werden geſpielt worden ſeyn. Er ſagt nämlich, daß die Syrer ſie etwas hart und wild bliſen.

Die Hebräer brauchten dieſe Inſtrumente bey allen ihren Feſten; auch ſogar auf den Reiſen nach Jeruſalem zu dieſen Feſten. Eine Stelle aus dem Jeſaia [93]) beweiſt dieſen letzten Gebrauch vorzüglich. Man findet ihn den Nachrichten verſchiedener Reiſebeſchreiber zufolge, noch jetzt im Orient. Tournefort (Voyage du Levant, P. III. p. 89) erzählt, daß ſich die Muſikanten bey den Caravanen ſtets wechſelsweiſe hören laſſen, ihre Muſik aber immer verſtärken, je näher ſie an den Ort ihrer Beſtimmung kommen. Die Prophetenſchüler, welche dem Saul entgegen giengen, hatten ebenfalls ſolche Flöten bey ſich. Daß die Hebräer auch eine Trauerflöte gehabt, und vorzüglich bey Leichenbegängniſſen gebraucht haben, iſt ſchon angeführt worden. Ob dieſe Art aber von der, welche zu Freudenfeſten beſtimmt war, verſchieden geweſen, oder nur nach der vorhabenden Abſicht ein und eben daſſelbe Inſtrument bald fröhlich bald traurig geſpielt wurde, iſt ſchwer zu beſtimmen. Vermuthlich werden die Hebräer eben ſo wie wir auf einerley Inſtrumenten mehrere Melodien von verſchiedenem Inhalt und Ausdruck haben ſpielen können.

§. 55.

Sumphoneia iſt eine andere Art von Blaſinſtrument, welches die Hebräer gehabt haben. Die meiſten Schriftſteller kommen darin überein, daß es eine Art von Sackpfeife geweſen. Der Verfaſſer des Schilte Haggibborim nennt es Samponia, und ſagt, daß es Flötenartig und aus zwey Theilen, das iſt, aus zwey Pfeifen beſtehe. Dieſe beyden Pfeifen wurden durch einen ledernen Sack geſteckt, daß ſie auf beyden Seiten, nämlich unten und oben gleich weit hervorſtanden. Wenn in den obern Theil der Pfeife hinein geblaſen wurde, ſchwoll der Sack von der hineingeblaſenen Luft auf, und theilte ſodann durch einen Druck dem untern Theil der Pfeife nach und nach gleichſam wie ein Blaſebalg ſeine Luft mit. Dieſe wurde alsdann mit den Fingern geſpielt, auf eben die Art, wie andere mit Löchern verſehene Pfeifen geſpielt werden [94]). Was in eben dem Tractat noch von der Art des Klangs geſagt wird, welchen die Sackpfeife von ſich gab, beweiſt, daß es einen eben ſo ſchreyenden Ton gehabt habe, als die unſrigen. Der Ton derſelben iſt nämlich ſo ſtark, ſcharf und ſchreyend geweſen, daß die Ohren der Zuhörer für alle andere Arten von Tönen gleichſam taub geworden ſind [95]).

§. 56.

Maſchrokita (Maſcrokitha) iſt ebenfalls ein Pfeifeninſtrument der Hebräer. Der Name deſſelben bedeutet ein Ziſchen, denn er kommt vom Worte: Sciarak her, welches ſibilare oder ziſchen heißt. Der Verfaſſer des Werks: Schilte Haggibborim nennt es Maſtrachita, und vergleicht es mit dem Inſtrumente, welches die Griechen Syrinx, und die Lateiner Fiſtula Panis nennen. Es hat aus mehreren Pfeifen beſtanden, die neben einander befeſtigt waren, und nach und nach immer kleiner wurden. Dieſe Pfeifen wurden mit dem Munde angeblaſen, indem ſich der Mund von einer zur andern bewegte. Lucretius ſagt:

Et ſupra calamos unco percurrere labro. Lib. V.

93) „Da werdet ihr ſingen, wie zu Nacht eines heiligen Feſtes: und euch von Herzen freuen, als wenn man mit der Pfeife geht zum Berge des Herrn, zum Hort Iſraels. Kap. 30 V. 29.

94) *Sampogna* eſt inſtrumentum ſimile tibiæ, et dividitur in duas partes: et inter duas partes alterum ab altera ſeparatas, eſt quaſi uter, ſphæricus, pelliceus, qui in ſe conjungit duas partes, ita ut dimidium tibiæ ſit in parte ſuperiori, et dimidium in inferiori etc. *Schilte Haggibborim* ap. Ugolin. Vol. XXXII. Cap. 11.

95) Italice hoc inſtrumentum dicitur *Piva Sordina*, propter acumen ſonitus, quaſi ut aures illius, qui audit ejus ſonitum, ſint quaſi aures ſurdorum, ut præter hunc alterum ſonitum audire non poſſint. *Ibid.*

Wenn dieſes Inſtrument wirklich ſo beſchaffen war, wie es beſchrieben wird, ſo hat es vielleicht zur Erfindung unſerer Orgeln Anlaß gegeben, denn es iſt wirklich ſchon eine Art von kleinem Orgelwerk. In dem Werke Schilte Haggibborim werden mehrere Arten angegeben. Es ſoll nämlich eben ſowol nur aus einer einzigen, als aus mehrern Pfeifen beſtanden haben. Seine Form wird in dieſem Werke mit einem Kamm verglichen, weil die Pfeifen eben ſo auf einem mit Leder überzogenen ſchmalen Kaſten, (eine Art von Windlade) geſtanden haben, wie die Zähne eines Kamms. Marpurg glaubt, es habe ein Gemälde zum Spielen gehabt. Dies iſt aber wider alle Nachrichten, die man davon hat, die einmüthig dahin gehen, daß der Ton der Pfeifen nicht ſo wie bey unſern Orgelwerken durch Taſten, ſondern mit dem Munde hervorgebracht wurde. Die Erfindung dieſes Inſtruments ſchreiben einige dem Pan zu [95]); Athenäus [96]) dem Marſyas und Silen; Pindar [97]) dem Merkur. Pfeiffer iſt nicht ungeneigt, die Erfindung Jubals, die im hebräiſchen Text unter dem Namen Ugab vorkommt, in dieſer Pfeife zu finden, ob man gleich ſonſt meiſtens der Meynung geweſen, daß das Wort Ugab kein beſonderes, ſondern wie das *Organon* der Griechen, oder unſer deutſches Wort: Inſtrument, ein allgemeiner Name aller Inſtrumente ſey. Noch verdient angemerkt zu werden, daß die neuern Juden unſere Clavierinſtrumente faſt allgemein mit dem Namen Maſchrokita benennen. Ob man daraus auf die Beſchaffenheit der alten Maſchrokita etwas folgern könne, laſſe ich unentſchieden.

§. 57.

Ein größeres Pfeifenwerk von ähnlicher Art, nannten die Hebräer Magrepha. In den bibliſchen Büchern kommt es nicht vor, wol aber in den Talmudiſten. Ohngeachtet aber keiner von den Talmudiſten die wahre Form, ſondern nur die muthmaßliche Einrichtung und Beſchaffenheit dieſes Inſtruments anzugeben weiß, ſo hat man doch Zeichnungen davon gemacht. Man findet eine ſolche Zeichnung in Kirchers Muſurgie (B. 1 pag. 54), und in Prinzens hiſtoriſcher Beſchreibung der Muſik. Nach dieſer Zeichnung hat dieſes Pfeifenwerk mit einer wirklichen Orgel noch größere Aehnlichkeit, als die vorher erwähnte Maſchrokita. Es ſoll zween Blaſebälge haben. Der Schall deſſelben ſoll ſo ſtark geweſen ſeyn, daß man ihn zehntauſend Schritte, andere ſagen zehn Meilen weit habe hören können, und wenn es im Tempel zu Jeruſalem geſpielt wurde, konnten ſich die Leute in ganz Jeruſalem nicht verſtehen, wenn ſie miteinander reden wollten. Außer den dunklen und faſt unbegreiflichen Beſchreibungen, die uns die in muſikaliſchen Dingen meiſtens unwiſſenden Talmudiſten von dieſem ſonderbaren Inſtrumente gegeben haben, hat man auch noch eine beſondere Abhandlung darüber, welche d'Putrein ſeiner Diſſertation: de clangore Evangelii beygefügt, und Ugolino in ſeinem Theſauro Antiq. hebraicar. hat abdrucken laſſen. Aus dieſer Abhandlung will ich das merkwürdigſte ausziehen, um meine Leſer in den Stand zu ſetzen, ſelbſt zu beurtheilen, was für eine Art von Inſtrument dieſe Magrepha kann geweſen ſeyn.

Nach dieſer Beſchreibung war die Magrepha eine Art von Kaſten (muß unſern Windladen ähnlich geweſen ſeyn) welcher zehen Löcher hatte. In jedem dieſer zehen Löcher war eine Pfeife befeſtigt, davon jede wiederum zehn Löcher hatte. Jedes Loch gab eine beſondere Art von Melodie an, ſo daß das ganze Werk hundert verſchiedene Melodien enthielt [99]), die zugleich klingen konnten. Man ſieht

95) — Primus calamos conjungere plures inſtituit — Virg. Ecl. 2.

97) Deipnoſ p. 184.

98) Od. XII. de Pallade.

99) Conſtat interim fuiſſe *Magrepha* inſtrumentum muſicum, quod decem habebat foramina, quorum unum quodque varias melodias producebat, adeo ut ſimul centum diverſe audirentur, ut colligi poteſt ex additionibus Jom. Tob: „Decem foramina erant in ea, et in unoquoque foramine erat calamus unus; in ſingulo calamo decem foramina, unum-

leicht, daß man hier unter den Melodien nur einzelne Töne verſtehen muß, daß folglich nicht hundert Melodien, ſondern nur ſo viel einzelne Töne zugleich haben erklungen können. Wenn daher die ganze Sache nicht etwa ein Irrthum iſt, ſo könnte man leicht auf die Vermuthung gerathen, daß die Einrichtung dieſes Pfeifenwerks ungefähr eine ähnliche Beſchaffenheit gehabt hätte, wie die Einrichtung unſerer jetzigen Orgeln, in welchen ſo viele einzelne Töne zugleich klingen können, als Regiſter darin befindlich ſind. Nur iſt es ſodann unbegreiflich, wozu die zehn Löcher in den einzelnen Pfeifen gedient haben ſollen.

Ein anderer Umſtand, wodurch die große Meynung von dieſer hebräiſchen Orgel ſehr herunter geſtimmt werden muß, iſt der: daß ein einziger Levit im Stande war, ſie von ihrem gewöhnlichen Platze wegzunehmen, und zum Gebrauch zwiſchen den Altar und Vorhof hin zu ſtellen [100]). Obgleich die Zeichnung, die wir davon haben, den Begrif einer nur etwas großen Orgel bey weitem noch nicht erregt, ſo ſcheint ſie doch nicht ſo klein zu ſeyn, daß ſie von einem einzigen Menſchen von ihrer Stelle gebracht werden könnte. Wenn man nun noch dazu nimmt, daß es im Tempel zu Jeruſalem nicht einmal zur eigentlichen Muſik, ſondern nur als ein Zeichen gebraucht wurde, nach welchem jeder Levit an ſeinen beſtimmten Poſten gehen mußte, ſo wird es noch ſchwerer, ſich ein wirkliches Pfeifenwerk von einiger Bedeutung darunter vorzuſtellen. In ſoferne mag alſo **Sal. van Til** wohl Recht haben, der die ganze Sache für eine Prahlerey der Talmudiſten hält. Ob **Hieronymus** unter dem Inſtrumente, von welchem er in ſeinem Briefe an den **Dardanus** Nachricht giebt, ebenfalls dieſe **Magrepha** verſtanden habe, iſt nicht zu beſtimmen, da er es nur mit dem allgemeinen Namen eines organi, und zwar eines organi hydraulici benennt [101]). Sonſt ſollte man aus dem, was er von dem ſtarken Schall deſſelben ſagt, beynahe vermuthen, daß er ſie wirklich gemeynt habe. Der ſtarke Schall der **Magrepha** ſoll übrigens hauptſächlich daher entſtanden ſeyn, daß ſie unter lauter Bogengewölben ſtand und geſpielt wurde, die durch Wiederſchall den Ton derſelben vermehrten. **Pfeiffer** (am oft angef. Ort) hält die Magrepha nicht für ein Pfeifenwerk, ſondern für eine Art von ſehr ſtark tönender Pauke.

§. 58.

Unter den Schlaginſtrumenten der Hebräer iſt die **Toph**, welche in der lutheriſchen Ueberſetzung **Pauke** genannt wird, das gebräuchlichſte geweſen, von deſſen wahrer Beſchaffenheit wir auch am beſten unterrichtet ſind. Die Griechen nennen es τύμπανον; die Lateiner tympanum; die Araber *duf*, und die Spanier **Aduſe**, ein Wort, welches aus dem arabiſchen abſtammt, und wahrſcheinlich von den alten Mauren mit dem Inſtrumente ſelbſt auf die Spanier gekommen iſt. Man muß ſich alſo unter dieſer **Aduſe** (Toph) zwar eine Art von Trommel oder Pauke, aber keine ſolche wie die unſrigen ſind, vorſtellen. Dieſes morgenländiſche Inſtrument beſteht aus einer zwiſchen einem metallenen Cirkel ausgeſpannten Haut, ſo leicht und bequem, daß es ein Frauenzimmer mit der Hand halten und ſchlagen kann. An dem metallenen Cirkel hängen Schellen, die ſich im Umdrehen der **Aduſe** ſtets bewegen und klingeln. Es giebt noch jetzt im Oriente verſchiedene Arten dieſes Inſtrumentes. Man hat ſie größer und kleiner. Der Cirkel, auf welchen die Haut geſpannt iſt, wird eben ſowol von Holz als von Metall gemacht, nur mit dem Unterſchiede, daß der hölzerne ausgehöhlt, und die Form einer ſeichten

quodque formam producebat ſpeciem canticum. Colligitur ſummas, quod producerit centum ſpecies cantilenarum. *De inſtr. Magrepha*, apud Ugolin. Vol. XXXII. p. 1121.

100) Quando progreſſi erant Sacerdotes qui ſuſtinebant adolevernas inter veſtibulum et altare, *unus ſuſtinebat Magrephan*, illudque inter veſtibulum et pronaon promovebat. Nemo autem poterat locum ſuum intelligere Hieroſolymus, propter ſtrepitum Magrephæ. *Ibid.*

101) — per duodecim cicutas aereas in ſonitum ramorum, quos in modum tonitrui cieunt, ita ut per mille paſſuum ſpatia ſine dubio ſenſibiliter utique et amplius audiatur: ſicut apud Hebræos de organis quæ ab Hieroſolymis usque ad montem elevers, et amplius, ſonitus audiuntur, comprobant. *Oper. Tom. IV pag.* 130.

Kesselpauke hat, der metallene aber ein großer Reif ist. Beyde Arten scheinen mit einem Wirbel geschlagen worden zu seyn. Eine andere Art, deren Form den Raketen ähnlich war, womit man jetzt Federball spielt, und eben so an einem Stiel in der Hand gehalten wurde, nennt man **Ringelpauken** oder **Rappeln**. Durch die Mitte des Cirkels waren auf einem Drath metallene Ringe aufgereihet, die beym Herumschütteln des Instruments zusammen schlugen, und ein Geräusch verursachten. Man findet sie ebenfalls noch in den Morgenländern. Diejenige Pauke, welche die Hebräer **Maanim** nannten, (**Kircher** nennt sie nach einigen Talmudisten **Minageghinim**) gieng aber von der gewöhnlichen Paukengestalt ganz ab, und war ein kleiner länglicht viereckigter hohler Körper, über welchen eine stählerne oder dicke Darmsaite ausgespannt wurde. An dieser Saite war eine Reihe von Kugeln befestigt, so daß sie, wenn sie bewegt wurden, entweder von einander, oder an den Körper des Instruments stoßen, und dadurch ein Getöse verursachen konnten. Scheint eigentlich eine Art von **Sistrum** zu seyn.

Die Form der eigentlichen **Aduse**, so wie man vermuthet, daß sie ehedem bey dem hebräischen Frauenzimmer gebräuchlich war, und wie sie noch jetzt im ganzen Orient und in Spanien gewöhnlich ist, findet sich in *Russels* natural history of Aleppo auf der 14ten Kupfertafel. Eine ähnliche, welche in der Türkey sehr gebräuchlich ist, giebt **Niebuhr** in seiner Reisebeschreibung. Wenn die Weiber in ihrem Harem tanzen oder singen, so wird allezeit auf dieser Trommel der Takt dazu geschlagen. Die Türken nennen sie **Döff**. Auch in Persien ist sie bekannt, und **Niebuhr** bemerkt überhaupt, daß sie alle Morgenländer stets beym Singen und Tanzen gebrauchen. Gerade von der Art scheint die Pauke **Labans** (1 B. Mos. 31 V. 27), der **Miriam** (Exod. 15 V. 20) des **Hiobs** (Kap. 17 V. 6 Kap. 21 V. 12), **Davids** (2 Sam. 6 V. 5) der Tochter **Jephta** u. s. f. gewesen zu seyn. An den meisten Stellen aber, wo in der Bibel dieses Instruments Erwähnung geschieht, findet man, daß es vorzüglich Frauenzimmern zugeeignet wird, die eben deswegen im 68sten Ps. V. 26 **paukende Jungfrauen**, oder nach **Michaelis** Uebersetzung dieses Psalms:

„**Jungfrauen, die die Pauken schlagen**"

genannt werden. Dieser Umstand hat hauptsächlich Anlaß gegeben, die wahre Form dieser **Toph** näher zu untersuchen, weil unsere Pauke auf keine Weise ein Instrument ist, welches man sich als Frauenzimmerinstrument denken kann. Zu einer solchen Bestimmung würde sie zu groß und zu schwer gewesen seyn.

§. 59.

Die **Glocken- und Schellencymbeln**, auch **Castagnetten** machen die letzte Klasse der hebräischen Instrumente aus. Die Glockencymbeln wurden **Methsiloth** (Meziloth) genannt, und bestanden aus einer gewissen Anzahl von Glocken, die an einem Holz nebeneinander aufgereihet waren. Dies unmusikalische Instrument brauchen wir nicht, wie so viele andere hebräische Instrumente in den Morgenländern zu suchen; wir können es unter uns, auf jeder etwas großen Stubenuhr finden. Um es einigermaaßen musikalisch zu machen und eine gewisse Verschiedenheit des Tons auf diesen bey uns sogenannten Glockenspielen zu erhalten, läßt man die Glocken immer kleiner werden, so daß dadurch eine ordentliche stufenweise Fortschreitung von tiefern zu höhern Tönen möglich wird. Die **Schellencymbeln** (Tseltselim) sind ganz von ähnlicher Einrichtung, nur mit dem Unterschied, daß statt der Glöckchen kleine Schellen aneinander gereihet werden. **Pfeiffer** scheint den Hebräern blos unsere sogenannten Castagnetten zugestehen zu wollen, weil das, was sie unter **Tseltselim** und **Methsiloth** verstanden, Kriegsinstrumente seyn sollten, zu welchem Gebrauch die Glocken- und Schellenspiele nicht bequem gewesen seyn würden. Die Castagnetten hingegen tönen theils stärker und kriegerischer, theils sind sie auch bequemer fortzubringen. Man hatte eine größere und kleinere Art. Die größere scheint wohl vornehm-

sich im Kriege gebraucht worden zu seyn. Der kleinern aber bedienen sich noch heut zu Tage die orientalischen Frauenzimmer, und nehmen oft in jede Hand zwey. Niebuhr hat uns eine Zeichnung davon gegeben. Die größern wurden auch außer dem Kriege beym Gottesdienst gebraucht. Assaph soll vorzüglich Meister darauf gewesen seyn. Wie der Schall dieser Castagnetten beschaffen gewesen seyn mag, kann sich jedermann leicht vorstellen, der sich nur einmal die Mühe geben will, unsere sogenannte Janitscharenmusik anzuhören. Die dabey gebrauchten Becken sind mit den Castagnetten der Hebräer sowol an Gestalt und Materie, als an der Art des Klangs völlig einerley.

Von den Ueberschriften der Psalmen.

§. 60.

Außer den in vorhergehenden §§. verzeichneten Instrumenten der Hebräer will man auch in den Ueberschriften der Psalmen noch einige finden. So sollen die Ueberschriften: **Nechiloth**, (Ps. 5) **Gittith** (Ps. 8), **Mutlaben** (Ps. 9) ([102]) **Schoschanim** (Ps. 45), **Alamoth** (Ps. 46) **Machalat**, (Ps. 53) **Jonat Elem Rechokim** (Ps. 56) **Schuschan Edut** (Ps. 60) **Schigjonoth** (Habak. 3) u. s. f. solche Instrumente bedeuten, von welchen aber selbst die, welche sie für wirkliche Instrumente halten, gestehen müssen, daß sie nichts weiter als die Namen davon wissen. Da es überhaupt nunmehr erwiesen ist, daß die Ueberschriften der Psalmen erst in spätern Zeiten hinzugesetzt sind ([103]), so deucht mich, müßte aus der Natur der Sache, und aus andern Umständen, von welchen man weiß, daß sie allen morgenländischen Völkern ehedem eigen waren, sich ein anderer Ausweg finden lassen, ohne eben bey der Erklärung dieser Inschriften auf musikalische Instrumente zu verfallen. Daß aber eine musikalische Bedeutung in ihnen liegt, ist wol nicht zu bezweifeln. Dichtkunst und Gesang war in jenen Zeiten so unzertrennlich, daß man sich ohne Musik kein Gedicht, und ohne Gedicht keine Musik, (wenigstens keinen Gesang) denken konnte. Sollte nun mit diesen Inschriften auf musikalische Instrumente gedeutet werden, so müßten doch aller Wahrscheinlichkeit nach einige darunter vorkommen, von welchen uns in andern Schriften irgend eine Nachricht übrig geblieben wäre. Die biblischen Bücher sind sonst in der Hernennung musikalischer Instrumente auf keine Weise sparsam: auch die Talmudisten nennen viele, und geben oft nicht ganz undeutliche Beschreibungen davon. Sollte blos von den in den Ueberschriften der Psalmen genannten Instrumenten alles geschwiegen haben, und sie doch wirklich solche bedeuten?

§. 61.

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die alten Hebräer nicht zu jedem Gedicht eine eigene Melodie gehabt haben. Man findet diesen Mangel an hinlänglichen Melodien bey allen Völkern, bey welchen die Musik nur noch einen mittelmäßigen Grad von Ausbildung erhalten hat. Durch das ganze Mittelalter hindurch war es so beschaffen. Man sang nicht blos geistliche, sondern auch sogar weltliche Gedichte nach wenigen schon allgemein bekannten Melodien. Diese Gewohnheit findet man noch jetzt in allen Ländern, wo die Musik nichts als Volksgesang ist, z. B. in Neuseeland (s. Forsters Reise) in Sibirien, in der Tartarey, unter den Curländischen und Livländischen Leibeigenen, im ganzen

102) S. Michaelis Uebersetzung der Psalmen, mit Anmerkungen ꝛc. S. 10. Luther hat das, was Michaelis für ein musikalisches Instrument hält, „von der schönen Jugend“ übersetzt. In der oben angeführten neuen Uebersetzung der Psalmen wird sogar Jeduthun für ein musikalisches Instrument genommen, womit Ps. 39 überschrieben ist. Um es nicht mit der Person des Jeduthun zu verwechseln, glaubt der Vers. müsse man sich ein von Jeduthun erfundenes Instrument denken, dem er als Erfinder seinen Namen gegeben habe. S. dessen Anmerk. zum 62sten Psalm S. 128.

103) Dieses beweist vorzüglich Vogel in einer Dissertation: Inscriptiones Psalmorum serius demum additas videri. Halle, 1757.

Morgenlande u. s. f. Ueberall sind die Nationalmelodien ein für allemal festgesetzt und unwandelbar, und alle neue Gedichte müssen darnach eingerichtet werden. Horaz ließ sogar eine seiner Oden (Ode 2 an Augustus Cäsar), nach einer damals schon bekannten Melodie singen, die wahrscheinlich griechischen Ursprungs war, und späterhin auch auf die Hymne des heil. Johannes: ut queant laxis resonare fibris etc. gesungen wurde. Und verfahren wir mit unsern Kirchenliedern selbst in unsern Zeiten nicht noch eben so? Haben wir nicht wenigstens ein Dutzend Lieder in unsern Gesangbüchern, worüber geschrieben steht: nach der Weise „Wer nur den lieben Gott läßt walten?“ Diese Sitte schreibe sich offenbar aus den ältesten Zeiten her, und ist der Natur der Sache so angemessen, daß man sich mehr wundern müßte, wenn es nicht so wäre, als man sich wundern muß, daß es so ist. Solche Gesänge sind von jeher dazu bestimmt gewesen, von großen Versammlungen gesungen zu werden. Man kann annehmen, daß die Sprache der Lieder allen Gliedern derselben geläufig war; kann man dieses aber auch von der Sprache der Tonkunst sagen? Kann man annehmen, daß in diesen Zeiten die Melodien schon geschrieben werden konnten, und wenn dieses war, konnten alle Glieder einer Versammlung diese Notenschrift lesen?

Es war also wirkliche Nothwendigkeit, bekannte Melodien, die vom ganzen Volke durch öfteres Hören schon auswendig gelernt waren, zu neuen Gedichten zu wählen, und mit gewissen Worten zu bezeichnen, woran sie von jedermann ohne Schwierigkeit unterschieden und erkannt, und sodann in öffentlichen Zusammenkünften einmüthig gesungen werden konnten.

§. 62.

Sowol alte Kirchenväter als mehrere neuere Uebersetzer und Ausleger der Psalmen, haben manche von den Ueberschriften zu übersetzen und zu erklären versucht. So soll z. B. die Ueberschrift des 56sten Psalms: Jonat Elem Rechokim, „von der stummen Taube unter den Fremden“ bedeuten, wovon im ganzen Psalm nicht ein Wort vorkommt. Diese Uebersetzung hat folglich durchaus keinen Sinn, wenn man nicht annimmt, daß vor der Verfertigung dieses Psalms unter den Hebräern ein Lied mit einem ähnlichen Anfange vorhanden war, nach dessen Melodie er gesungen werden sollte. Mehrere Uebersetzungen solcher Ueberschriften sind von eben der Art; ich enthalte mich aber zur Vermeidung unnöthiger Weitläuftigkeit, sie anzuführen. Sowol in der lutherischen als andern Uebersetzungen der Psalmen kann sie jedermann selbst nachsehen.

§. 63.

Ein anderer Grund, warum ich glaube, daß diese Ueberschriften, wenn auch nicht alle, doch meistens blos zur Bezeichnung einer gewissen Melodie gedient haben, liegt darin, daß auch im Mittelalter solche Ueberschriften, vorzüglich von den sogenannten Meistersängern, zu einer ähnlichen Absicht gebraucht worden sind. So finden sich z. B. über den von Wagenseil gesammleten Gedichten einiger Meistersänger folgende Ueberschriften: In der Feilweiß (Melodie) Friedrich Furners ꝛc. In der Preißweiß, Melchior Christeph ꝛc. In der zarten Buchstaben Weiß, Martin Häschers ꝛc. In der geschwinden Pflug-Weiß ꝛc. In der hohen frölichen Lobe-Weiß ꝛc. In der harten Felderweiß ꝛc. In der stumpfen Schoosweiß ꝛc. Wir wissen zwar jetzt nach Verlauf mehrerer Jahrhunderte nicht mehr, was für Lieder und Melodien durch diese Ueberschriften bezeichnet wurden, da sie aber in einer Sprache abgefaßt sind, die, obgleich verändert, doch noch unter uns lebe, so sind wir im Stande vollkommen zu begreifen, was ihre wahre Bedeutung gewesen seyn kann. Ueberhaupt sind Volkssitten und Gewohnheiten von so dauerhafter und unwandelbarer Art, pflanzen sich mit so weniger Veränderung durch Jahrtausende von Nation zu Nation fort, oder entstehen mit eben so wenig beträchtlichen Veränderungen unter jedem Volke bey ähnlichen Veranlassungen auch auf ähnliche Weise wieder, daß ich sehr geneigt bin, zu glauben, nicht nur die hebräische Sitte mit den Ueberschrif-

ten der Gesänge und Lieder, sondern auch noch manche andere dazu gehörige Einrichtung habe durch den größten Theil des Mittelalters hindurch bestanden, und bestehe sogar in unsern neuern Zeiten noch. Nur müssen wir solche Gewohnheiten bey allen Völkern und in allen Zeiten unter derjenigen Menschenklasse suchen, in welche sie dem Grad der Cultur des ganzen Volks und der ganzen Zeit gemäß, gerade hin gehören. Der Gesang der Hebräer war wahrer Volksgesang. Der Gesang der Meistersänger im Mittelalter, auch die Kirchenmusik der ersten Jahrhunderte nach Christo, war es ebenfalls. Durch die nachherige weit größere Ausbildung der Musik, die mit dem funfzehenten Jahrhundert ungefähr ihren Anfang nahm, hat sich aber diese Kunst vom Volk hinweg, und unter die feinere, cultivirte Menschenklasse gezogen. Sie wurde von dieser Zeit an, immer weniger Volkssache, das heißt: sie wurde fürs Volk zu fein, zu mannichfaltig u. s. f. Wollen wir also Aehnlichkeiten in Gewohnheiten und Sitten, zwischen den alten Hebräern und europäischen Nationen suchen, so finden wir sie nun nicht mehr in der ganzen Nation, sondern nur in demjenigen Theil derselben, dessen übrige Beschäftigung und Lebensart es nicht gestattete, über den Grad von Cultur hinauszugehen, der dem Volke zu allen Zeiten nur möglich war. Wir müssen daher diese Aehnlichkeit der Gewohnheiten nur in der eigentlichen Volksklasse suchen, oder in solchen Dingen, woran jede Klasse gleichen Theil nehmen kann. Von dieser Art ist noch unser Kirchengesang; von dieser Art war er seit Jahrtausenden, und er wird wahrscheinlich noch mehrere Jahrtausende derselbe bleiben. Wer Lust hat, die Gesetze und Einrichtungen des alten Meistergesangs kennen zu lernen, und auch darin, sogar in Nebendingen, eine wunderbare Aehnlichkeit mit dem Tempelgesang der Hebräer zu bemerken, wird sich aus Wagenseils Werk: **Von der Meister-Singer holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen,** am besten unterrichten können. Statt der Psalmenüberschriften: „**ein gülden Kleinod Davids**" oder „**auf der Flöte des Morgens zu spielen**" (Ps. 22) welches Luther „von der Hindin, die frühe gejagt wird" übersetzt hat, findet man in den sogenannten Meistertönen folgende ähnliche Ausdrücke: **der güldene Ton Barthel Regenbogens; die über kurz Abendröth-Weiß** ꝛc. auch sogar eine **Jungfrau-Weiß.** Viele glauben, der in der Ueberschrift des 46sten Psalms vorkommende Ausdruck **Alamoth** (Luther hat übersetzt: **von der Jugend**) bedeute eigentlich eine Oberstimme, eine Diskantstimme, die von Frauenzimmern gesungen wurde; kann dies bey den Hebräern nicht ungefähr eben das bedeutet haben, was die **Jungfrau-Weiß** bey den Meistersängern bedeutete? Vielleicht läßt sich der entgegengesetzte Ausdruck **Scheminith**, worunter man die Unterstimme, Männerstimme, versteht, ebenfalls mit der **Grundweiß** der Meistersänger vergleichen.

§. 64.

Wenn aber auch die Ueberschriften der Psalmen nicht sämmtlich auf Melodien zielen, nach welchen sie gesungen werden sollten, so ist es deswegen doch noch nicht nothwendig, sich musikalische Instrumente darunter vorzustellen. Die Araber und Perser hatten, und haben die Gewohnheit noch, ihre Gedichte, die ihnen am meisten gefallen, mit einzelnen Worten zu benennen, die nur bisweilen, aber nicht immer Beziehung auf den Inhalt des Liedes selbst haben. Meistens nehmen sie ein Wort aus der ersten Zeile des Gedichts dazu; oft aber eines, wodurch entweder der Hauptcharakter desselben, oder sonst eine Nebenbeziehung ausgedrückt werden soll. In dem Werke **Wilh. Jones**, von der Poesie der asiatischen Völker, nach der **Eichhornischen** Ausgabe von 1777 findet sich eine Stelle, welche als hinlänglicher Beweis dieser Gewohnheit dienen kann [104]). Könnte man nun nicht die Ueber-

104) Inscribitur hoc poëma arcus; more Asiaticorum, qui ea carmina, quibus præcipue delectantur, inscriptione brevi, et de versu quodam insigniori desumta denotari solent. Sic percelebratum carmen portæ *Cab ben Zoheir* vocitatur modo *Securitas*, modo *Bánat Soád*, propterea, quod hoc habeat initium: Abiit amica mea *Soad* etc. Sic Alcorani capita inscribuntur. — Interdum etiam pervagata

ſchriften der Pſalmen, welche die wenigſte muſikaliſche Beziehung zu haben ſcheinen, für etwas ähnliches gelten laſſen?

Ich wage es zwar nicht, alles was hier über die Bedeutung der Pſalmüberſchriften geſagt worden, für mehr als Vermuthung auszugeben. Daß es aber eine höchſt wahrſcheinliche Vermuthung ſey, wird niemand läugnen, der ſich die Mühe geben will, über die von mir angeführten Gründe ein wenig nachzudenken. Völlige Gewißheit können wir uns in ſolchen Dingen nie verſprechen. Wir werden uns ſtets mit Wahrſcheinlichkeiten begnügen müſſen, und wenn dieſe Wahrſcheinlichkeiten aus der Natur der Sache, aus beſondern Zeitumſtänden, aus dem Grad der Kultur eines Volks, aus Aehnlichkeiten mit andern Völkern, kurz aus allen den Umſtänden gefolgert ſind, die unſern Muthmaaßungen einen gewiſſen, vielleicht gar den höchſten Grad von Wahrſcheinlichkeit geben können, ſo denke ich, können wir wohl zufrieden ſeyn.

§. 65.

Ein anderes Wort, welches in den Pſalmen nicht als Ueberſchrift, ſondern als Unterſchrift vorkommt, und von welchem jedermann glaubt, daß es eine muſikaliſche Bedeutung habe, iſt das Wort **Selah**. Die neuern Juden überſetzen es mit dem Worte **Lob**. **Michaelis** hält es aber (in den Anmerk. zur Ueberſetzung der Pſalmen, S. 3.) nicht für ein eigentliches hebräiſches Wort, ſondern glaubt, daß die Juden nur die drey Buchſtaben: S, L, und H als eine Abkürzung für drey uns unbekannte Wörter geſetzt haben, die ſich von ihnen anfiengen. Dieſe Buchſtaben haben nachher (ſagt er weiter) die Juden, wie ſie bey mehr Gelegenheiten thun, zuſammen geleſen, ihnen Vocales gegeben, und ſie Selah ausgeſprochen. Ueber die Bedeutung deſſelben läßt er ſich nicht ein, verſichert aber, daß er alle bisher davon gemachte Erklärungen für unrichtig halte.

§. 66.

Um die Leſer in den Stand zu ſetzen, ſelbſt darüber urtheilen zu können, führe ich unter vielen nur die vorzüglichſten und wahrſcheinlichſten Meynungen von der Bedeutung dieſes Worts an. Einige vergleichen es mit dem Euouae aus der römiſchen Kirche, welches aus den Worten SEcUlOrUm AmEn genommen iſt. So ungefähr ſcheint auch **Michaelis** Meynung zu ſeyn. Aus was für Worten es dann aber genommen iſt, und was ſie können bedeutet haben, weiß niemand. Andere halten es für ein nota bene, wodurch die Sänger auf eine gewiſſe Veränderung aufmerkſam gemacht werden ſollen. Noch andere halten es für ein bloßes unbedeutendes rhythmiſches Füllwort. Eine zweyte Klaſſe will eine Art von muſikaliſcher Pauſe darin erkennen; die dritte eine Aufmunterung zu einem höhern Grad von Andacht; die vierte eine bloße Erhöhung oder Erhebung (Verſtärkung) der Stimme; die fünfte

carmina, quæ memoriter identidem recitari ſolent, nomine ad argumentum accommodato inſcribunt. Velut illa in hiſtoria Antaræ et Ablæ, quibus mater occiſum filium deflet, et cives ſuos *Beni Badr* ad propugnandum impellit, inſcripta ſunt ab Arabibus *Dolorum ſolatia*. S. *Porſeos* Aſiaticæ commentariorum libri ſex, cum appendice, pag. 269. Genau genommen, iſt dies der Fall bey allen Nationen, nicht bloß bey den aſiatiſchen Völkern, ſondern auch bey den europäiſchen. Nur findet hier wiederum ſtatt, was ſchon oben erinnert worden, daß nur diejenige Menſchenklaſſe ſolchen Gewohnheiten anhängt, worunter eigentlich Volksſitte und Volkscultur herrſcht. Es würden ſich von allen europäiſchen Völkern Beyſpiele auffinden laſſen, wenn man ſich die Mühe geben wollte, ihre Volksgeſänge zu unterſuchen. Ich begnüge mich aber, nur von den Deutſchen einige Beyſpiele anzuführen. So ſagen wir z. B. nicht ſelten: er ſingt den Glauben; das heißt: er ſingt dasjenige Lied, worinnen das Glaubensbekenntniß der Chriſten enthalten iſt. Man unterſcheidet ſogar einen großen und kleinen Glauben, das heißt, ſolche Lieder, worin das Glaubensbekenntniß ausführlich oder nur kurz enthalten iſt. In der eigentlichen Volksklaſſe giebt es ſolcher Beyſpiele die Menge. Sie ſind aber zum Theil ſo gemein, daß man ſie kaum anführen kann, zum Theil aber auch jedermann ſo bekannt, daß man nicht nöthig hat, ſie zu nennen.

eine Verwechselung der Melodien; die sechste eine Abwechselung zwischen Gesang und Instrumentalmusik; die siebente eine bloße Bekräftigung des vorher gesungenen; die achte ein Dacapo; und endlich noch eine ganze Menge anderer hält es für ganz unbedeutend, oder glaube wenigstens, es sey, wenn es auch etwas bedeute, nicht zu ergründen. Alle diese angeführten Meynungen verlieren ungemein viel von ihrer Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß das Wort Selah weit öfter in einem solchen Zusammenhang vorkommt, worin sie nicht passen, als worin sie passen. Herder glaubt daher, (vom Geist der hebr. Poesie, S. 376.) nebst einigen wenigen andern, daß es weder Dacapo noch Pause, weder Intermezzo noch sonst etwas von allem dem angeführten, sondern eine Veränderung der Tonart, die sich entweder wachsend oder durch Uebergang in einen andern Takt und modum äußern konnte, bedeute. Er bemerkt ferner, daß das Wort Selah bey affektvollen Psalmen am meisten vorkomme. Da sich nun die Melodie mit dem Affekt des Psalms zugleich verändern mußte, die damals noch nicht genau genug bezeichnet werden konnte, so habe im Liederbuch bey den Hauptstellen dieses Selah gleichsam als ein Nota bene gestanden. Wo es am Ende des Gesanges stehe, zeige es an, daß man dem Psalm noch einen andern beyzufügen gewohnt gewesen, wie es denn unläugbar sey, daß man solche Verkettungen und Ineinanderfugungen mehrerer Psalmen geliebt habe. Es werden hierauf einige Psalmen angeführt, z. B. Ps. 32. 33. die wahrscheinlich auf diese Weise hintereinander gesungen worden sind. Die griechische Uebersetzung des Worts Selah durch διαψαλμα, welches Suidas und andere durch μελωδιας εναλλαγη (concentus mutatio) erklären, scheint diese Meynung zu bestätigen. Allein der Begrif concentus mutatio setzt etwas in der Musik der Hebräer voraus, was man ihnen nicht füglich zutrauen kann, was auch bey der Art von Melodie, nach welcher höchst wahrscheinlich die hebräischen Gesänge gesungen worden sind, nicht statt finden konnte. Der jüngere Grieche konnte wohl so übersetzen, weil er in seiner Musik etwas hatte, was diesem Begrif entsprach, und er hat es nach seiner Art gemacht, wie alle andere Uebersetzer der biblischen Bücher, das ist, er hat Dinge und Eigenschaften seines Landes und Volkes in den Worten eines Volkes und Landes gefunden, welches sie entweder gar nicht, oder von ganz anderer Art hatte. Ob er aber dadurch der Musik der Hebräer nicht zu viel Ehre angethan habe, wenn wir aus seiner Uebersetzung schliessen sollen, eine affektvolle concentus mutatio, eine wirkliche Modulation der Töne sey unter dem Selah zu verstehen, ist eine andere Frage. Ich würde daher weit eher auf eine Taktveränderung fallen, als auf Veränderung der Tonart: es sey denn, daß man unter Veränderung der Tonart nichts anders verstehen wollte, als eine Wiederholung einer und eben derselben Melodie, um mehrere Töne höher oder tiefer gerükt. Da diese Art abwechselnd zu singen noch jetzt im ganzen Morgenlande üblich ist, wie uns aufmerksame Reisebeschreiber versichern, und die alten Hebräer so manche andere Gewohnheit gehabt haben, die wir ebenfalls bey den Morgenländern finden, so sehe ich nicht ein, warum man nicht annehmen könnte, daß auch diese Art von abwechselndem Gesang und Gegengesang unter den Hebräern üblich gewesen sey, und daß diese Abwechselung entweder der Singchöre oder der Instrumentalchöre vorzüglich durch Selah angedeutet wurde.

§. 67.

Dies würde uns auf Mattheſons [105]) Meynung führen, der das Wort Selah seiner Bedeutung nach für ein wahres Ritornell hält, und glaubt, daß an solchen Stellen entweder durch Instrumente

[105]) S. dessen erläutertes Selah. Eine andere Erklärung dieses Worts findet sich in Jos. Arndts Lexico antiquit. Eccles. pag. 79 §. 72. dessen eigene Worte ich hier anführen will: Notandum, seculis prioribus, integros decimisse Psalmos Davidicos, donec demum seculo Vto. in partes secta fuerunt, quæ διαψαλματα et διαλειματα vocarunt. Wenn man im Stande wäre, die Zeit zu bestimmen, seit welcher das Wort Selah in den Psalmen aufgenommen worden, so könnte vielleicht diese Erklärung einen Aufschluß verschaffen, den man lange vergeblich gesucht hat. Dies möchte aber so schwer seyn, als die Erklärung des Worts Selah selbst.

oder durch verſchiedene Singchöre, die vorgeſungenen Melodien nachgeſpielt oder nachgeſungen wurden. So wie überhaupt διαψαλμα ſeiner Abſtammung zufolge nicht wohl durch concentus mutatis gegeben werden kann, ſondern vielmehr ein fortgehender an einander hängender Pſalm heißt (von ψαλλειν, ludere, und διαψαλλειν, perludere) ſo muß man ſich auch dadurch nicht irre machen laſſen, ſondern der Natur der Sache getreu bleiben. Nach dieſer Bedeutung von διαψαλμα könnte alſo Selah vielleicht nichts weiter bedeutet haben, als eine Anzeige, daß an der Stelle des Liedes, wo es befindlich iſt, ein anderer Chor weiter ſpielen oder ſingen ſollte. Dieſes weiter ſingen oder ſpielen mag nun aus bloß tranſponirten Wiederholungen einer und eben derſelben Melodie, oder aus einer wirklich veränderten Fortſetzung derſelben beſtanden haben. Gewißheit iſt hier nicht zu erreichen, weil wir, (wie Herder ſagt) nur das Wort der Pſalmen haben, der lebendige Geiſt aber, der vom Vortrage abhängt, ferne von uns iſt [106]).

§. 68.

Unter den Ueberſchriften der Pſalmen findet ſich auſſer den ſchon angeführten Ausdrücken von muſikaliſcher Bedeutung noch das Wort **Lamnatzeach**, welches häufige Unterſuchungen veranlaßt hat. Im Hebräiſchen findet man es faſt über allen Pſalmen; in den Ueberſetzungen, beſonders aber in den deutſchen, iſt es meiſtens umſchrieben, ſo daß gewöhnlich nur ſteht: zum **Vorſingen**, oder zu ſpielen. Es ſollte aber heiſſen: dem **Vorſteher** oder dem **Vorſänger** (præfecto muſices, al maeſtro di Capella). Calmet hat eine ganze Diſſertation über dieſes Wort geſchrieben, und hält dieſe Bedeutung ebenfalls für die richtige. Die LXX und die Vulgata geben es *in finem*; die meiſten Ausleger ebenfalls. Hierdurch geht aber der Sinn ganz verloren. Da alle levitiſche Sänger in gewiſſe Ordnungen getheilt waren, die ihre eigenen Vorſteher hatten, und jede Ordnung ihre Dienſte unter Aufſicht des Vorſtehers verrichten mußte, ſo ſieht man leicht, daß durch das Wort **Nnatzeach** derjenige Vorſteher bezeichnet werden ſollte, deſſen Ordnung beſtimmt war, einen gewiſſen Pſalm zu ſingen oder zu ſpielen. Wenn nun das Stammwort von **Nnatzeach** überwinden heißt [107]), ſo muß unter **Lamnatzeach** verſtanden werden: dem **Ueberwinder**, das heißt nach unſerer Art zu reden: dem **Virtuoſen**. Auf dieſe Weiſe würde z. B. die Ueberſchrift des 6ſten Pſalms nicht heißen müſſen: **ein Pſalm Davids, vorzuſingen auf Saitenſpielen**; ſondern: **dem erſten Virtuoſen auf Neginoth**, das iſt: auf Saiteninſtrumenten. (Sic in titulis Pſalmorum conciana interpretatione vox accipitur pro Moderatore chori muſici inter Levitas, qui reliquis præerat, præcinebat, et ἐξαρχιδιάκτης erat, der Capellmeiſter. *Mich. Prætorii Syntagm. muſ. Tom. I. pag. 103.*) Der Pſalm war nämlich dieſem Vorſteher der Neginoth übergeben, ihn von ſeiner Ordnung unter ſeiner Aufſicht ſingen oder ſpielen zu laſſen.

Von der innern Beſchaffenheit der hebräiſchen Muſik.

§. 69.

Aus allen bisher beygebrachten Nachrichten, ſo prächtig ſie auch meiſtens klingen, folgt doch für die innere Beſchaffenheit der hebräiſchen Muſik, noch nichts weiter mit Gewißheit, als daß die Hebräer

106) Ein neuerer franz. muſ. Schriftſteller macht ſich einen ſo neumodigen Begriff von dem Worte Selah, und hat übrigens ſo wenig Zweifel darüber, ob er auch der rechte ſey, daß ſeine hierher gehörigen Worte verdienen, dem Leſer mitgetheilt zu werden: „David inventa la manière de filer les ſons; ce qu'on appelait *Sélah* en Hebreu, et ce qu'on appelle en Italien *ſmorzando*. La devotion des Juifs redoublait à l'aproche du *Sélah*, et les Chanteurs uniſſaient leurs voix, et s'accordaient le mieux qu'il leur etait poſſible, afin de l'exécuter de façon à pénétrer les cœurs en charmant les oreilles, ils renforçaient les ſons, et les adouciſſaient enſuite par gradation. Cette tenue etait ſuivie d'une pauſe. Le Phrophete *Habacuc* touché des merveilleux effets que produiſait le *Sélah*, voulut en orner ſes ouvrages. On le trouve pluſieurs fois nommé dans ſon Cantique. *Eſſai ſur la muſ. ancienne et moderne. Tom. I. pag. 206.*

107) S. Pfeiffers Abhandl. über die Muſ. der alten Hebräer, S. 8.

von ihrem Ausgang aus Egypten an, bis zu ihrer Zerſtreuung große Freunde derſelben geweſen ſind. Was für eine Gattung von Melodie ſie ſowol in ihrer Vocal- als Inſtrumentalmuſik gehabt haben, ob ſie ein beſtimmtes Tonſyſtem hatten, auf welche Weiſe ſie Geſang und Klang mit einander vereinigten, ob ſie ihre Melodien aufzuſchreiben wußten, oder ob ſie nur durch Auswendigiernen und Ueberlieferungen fortgepflanzt werden mußten, u. ſ. f. ſind lauter ſolche Fragen, für die wir in allen unſern Nachrichten keine Antwort finden. Dennoch wünſcht man von der Muſik eines Volks, welches, wie die Hebräer, alle andere mit ihnen zugleich lebende Nationen in der prachtvollen Anwendung derſelben zur Verehrung Gottes ſo ſehr übertraf, etwas mehr zu wiſſen, als bloß daß ſie vorhanden war. Um nun etwas mehr zu erfahren, wird es nöthig ſeyn, die vorhandenen Nachrichten nicht mehr bloß zu betrachten, wie ſie ſind, ſondern ſie nun mit Sachkenntniß zu unterſuchen, mit andern Nachrichten von den Sitten, Zeitumſtänden, Kultur übriger Kenntniſſe und Künſte u. ſ. f. zu vergleichen, und dann zu erwarten, welche Antwort uns auf unſere Frage werden wird.

§. 70.

Faſt alle Schriftſteller über die hebräiſche Muſik, deren nicht wenige ſind, halten ſich in ihren Endurtheilen darüber, ſo ſehr an das bloße Wort der Nachrichten, und nehmen ſo wenig Rückſicht auf die wahre Natur der Sache, daß man ſich in der That darüber wundern muß. Weil man nun von keiner Muſik irgend eines Volks ſo glänzende Nachrichten hat, als von der Muſik der Hebräer, ſo halten ſie ſie auch faſt einmüthig für die ſchönſte, vollkommenſte und ausdrucksvollſte, die man nur je gehabt, oder noch haben mag. Einer der allerneueſten Schriftſteller über dieſe Sache, **Saverio Mattei** erklärt ſogar alle diejenigen, die ſich auf nähere Unterſuchungen derſelben eingelaſſen und gefunden haben wollen, daß dieſe Muſik aller der glänzenden Nachrichten ungeachtet, doch ſehr mittelmäßig, vielleicht gar ſchlecht geweſen ſeyn könne, für gelehrte Betrüger, womit ſie bloß die Unerfahrnen hintergehen, und die Kunſt ihrer Zeit erheben wollen. Alles, was man mit Gewißheit ſagen könne, fähret er fort, beſtehe bloß darin, daß die Muſik der Hebräer die vollkommenſte und ausgebildetſte geweſen ſey, die man ſich denken könne [108]). Das ſonderbarſte bey ſolchen Urtheilen iſt, daß ſich ihre Verfaſſer meiſtens die Verſtellung machen, die Muſik der Hebräer ſey der unſrigen ähnlich geweſen. Sie haben gehört oder gefühlt, daß unſere Harmonie ein großer Zuſatz zur Vollkommenheit unſerer Muſik ſey; ſie glauben daher, daß ſie nothwendig ſchon bey den Hebräern bekannt geweſen ſeyn müſſe. Ich halte es nicht der Mühe werth, ſolcher Meynungen mehrere anzuführen, die meiſtens nur Zeugen von der Un-

108) Ciò posto, siamo in una grande ignoranza della musica antica, e non avendo in esempio un'ode, un coro, un Salmo colle note, o co' numeri, a' quali s'adattavano, ne siegue certamente, che quanto si dice della musica antica è tutta un'impostura de' letterati, per ingannar gl'ignoranti. *Certo si è però, ch' essa era perfettissima*, e che gli Ebrei, ed i Greci la coltavano mirabilmente, e dalla moltitudine degli strumenti, dagli onori, da salari grandissimi dati a' professori, dal continuo uso di essa in ogni occasione, e dagli affetti, che mirabilmente destava, può ricavarsene un'idea troppo grande; in maniera che convengono tutti i dotti, che nessuna scienza, o arte giunse a tanta perfezione, a quanta la musica a' tempi antichi. *Dissert. della musica antica, e della necessità delle notizie alla musica appartenenti per bene intendere, e tradurre i Salmi. Tom. I. pag. 193.* Da zu allen Zeiten nicht immer die vollkommenſten Dinge in Ehren gehalten, und gut bezahlt werden ſind; da ferner Beyſpiele genug vorhanden ſind, daß ganze Völker eine Sache ſehr geliebt und fleißig kultivirt haben, ohne einen hohen Grad der Vollkommenheit darin zu erreichen, ſo iſt der Schluß auf die Vollkommenheit der hebräiſchen Muſik aus den angeführten Gründen, wenigſtens eben ſo unſicher, wenn nicht noch weit unſicherer, als das Urtheil derer, die die Vollkommenheit derſelben aus Kenntniß der Sache beyweiſen. Wenn daher Sav. Mattei es für unmöglich hält, je ein richtiges und ſicheres Urtheil über dieſe Muſik abzufaſſen, ſo iſt nicht einzuſehen, wie er ſie auf der andern Seite mit ſo viel Sicherheit und Ueberzeugung für ſo vollkommen halten kann.

kunde ihrer Urheber in muſikaliſchen Dingen, und eines ſteifen Glaubens an die Herrlichkeiten Iſraels ſind. Wer im Stande iſt, den Charakter der Hebräer, den Grad ihrer Cultur überhaupt, ſo wie ihre Sitten und übrige Zeitumſtände, mit den Nachrichten von ihrer Muſik, von der Beſchaffenheit ihrer Inſtrumente u. ſ. f. gehörig, das heißt mit Sachkenntniß zu vergleichen, wird leicht finden, daß man mehrere Gründe hat, ſie für unvollkommen, als für vollkommen zu halten. Um den Leſer in den Stand zu ſetzen, ſelbſt darüber urtheilen zu können, will ich meine Gründe nach einander anführen.

§. 71.

Die Beſchreibungen, die uns von der Beſchaffenheit der muſikaliſchen Inſtrumente der alten Hebräer gegeben werden, ſind zwar nicht zuverläßig, wenigſtens auf keine Weiſe ſo ſicher, daß man mit Gewißheit daraus einen Schluß auf den Grad ihrer muſikaliſchen Vollkommenheit wagen könnte. So unſicher aber dieſe Beſchreibungen an ſich ſind, ſo bekommen ſie doch dadurch einen nicht ganz unbeträchtlichen Grad von Wahrſcheinlichkeit, daß noch jetzt im ganzen Oriente Inſtrumente von der Art vorhanden ſind, wie die Inſtrumente der Hebräer jenen Beſchreibungen zufolge geweſen ſeyn ſollen. Gilt gleich dieſes nicht von allen, ſo gilt es doch von den meiſten, und gerade von denen, welche die Juden am allerhäufigſten gebraucht haben ſollen. Die Araber, die Perſer, die Egyptier, die Chaldäer, nachher die Griechen, haben ſämmtlich Inſtrumente gehabt, die an Form und muſikaliſcher Einrichtung wenig von einander abwichen. Sollten die Hebräer das einzige Volk jener Zeit und Gegend geweſen ſeyn, deren Inſtrumente anders beſchaffen waren? Dies widerſpricht offenbar allen Nachrichten, die wir von dieſer Sache übrig behalten haben, ſo wie aller Wahrſcheinlichkeit. Hierzu kommt noch, daß die Hebräer bekanntlich kein erfinderiſches Volk waren, ſondern ſich in ihren meiſten Gewohnheiten verzüglich nach den Egyptiern und Chaldäern richteten. Ihre erſte Muſik und muſikaliſche Inſtrumente hatten ſie offenbar von den Egyptiern, und nach aller Wahrſcheinlichkeit behielten beyde, wenigſtens bis in die Zeiten Davids und Salomons, die Merkmale ihrer egyptiſchen Abkunft [109]). Daß ſie auch Inſtrumente chaldäiſchen Urſprungs hatten, iſt ſchon oben in der Geſchichte der egyptiſchen Muſik aus dem Clemens Alexandr. angeführt worden. Wenn nun dieſe Umſtände es wahrſcheinlich machen, daß die Beſchreibungen der hebräiſchen Inſtrumente wenigſtens ihren weſentlichſten Beſchaffenheiten nach nicht ganz unrichtig ſind, ſo wird uns eine Unterſuchung ihrer muſikaliſchen Eigenſchaften, das heißt, derjenigen Eigenſchaften, worcus man ungefähr ſchließen kann, was für eine Art von Muſik etwa darauf hervorgebracht werden konnte, in unſerer Abſicht vielleicht nicht ganz irre führen.

§. 72.

Unter allen drey Gattungen der hebräiſchen Inſtrumente, finden wir genau genommen, kein einziges, welches unſern Begriffen nach für ein vollkommen muſikaliſches Inſtrument gehalten zu werden verdiente [110]). Die meiſten, und diejenigen, welche bey allen Gelegenheiten vorzüglich ge-

109) That they had their firſt muſic and inſtruments, whatever they were, from the Egyptians, appears to admit of no doubt; but theſe ſeemed to have remained in a very rude ſtate till the reigns of David and Solomon, when, perhaps, they were more improved in quantity than quality. *Barney Hiſt. of Muſ.* Vol. I. pag. 249.

110) Die Anhänger der alten Muſik verlangen zwar daß man ſie nicht nach den jetzigen Begriffen beurtheilen ſoll. Wenn aber dieſe neuern Begriffen nicht bloße willkürliche Meynungen, ſondern aus der Natur der Sache und der Menſchen entſtanden ſind, ſo ſehe ich nicht ein, warum wir uns ihrer enthalten ſollten. Die Grundſätze der Muſik ſind auf die allgemeine Natur der Menſchen gegründet, ſind alſo bey allen Völkern einerley. Ganze Nationen können daher nicht in dieſen Grundſätzen, ſondern nur in Nebendingen, die ins Kapitel vom Nationalgeſchmack gehören, von einander abweichen. Solche Abweichungen wird jeder Sachkundige zu unterſcheiden wiſſen, und daraus nie einen Schluß zum Nach

brauchte wurden, sind Klingel- und Klimper-Werkzeuge. Die Cinnor Davids, die des Nachts vor seinem Bette aufgehängt wurde, um von einem durchstreichenden Winde gespielt zu werden, kann gewiß nicht viel musikalische Vollkommenheit gehabt haben. Dazu hatte sie zu wenig Saiten. Auch ihre Form war einem musikalischen Gebrauch nicht recht günstig. Das Nablium war von ähnlicher Art, und gewiß auch von ähnlicher Unvollkommenheit. Unter den Blasinstrumenten ließe sich vielleicht noch eines finden, welches unsern Begriffen von einem musikalischen Instrumente entsprechen könnte, vorzüglich aber unter den Flöten. Wenn man aber Beschreibungen von den Flöten des Orients liest, die den hebräischen ähnlich gewesen seyn müssen, so sieht man doch, daß es im Grunde nur Pfeifen, aber nicht eigentliche Flöten sind, auf welchen solche zusammenhängende Melodien gespielt werden könnten, wie auf den unsrigen. Die kleinern scheinen mehr das gewesen zu seyn, was unsere Querpfeifen sind, die man aber jetzt kaum noch für eigentlich musikalische Instrumente hält, und die größern solche Instrumente, die im Mittelalter bekannt waren und Pommern genannt wurden. Die Trompeten (Chazozrah) und Hörner (Keren und Schophar) wurden selbst von den Juden kaum für musikalisch gehalten, weil sie sich ihrer nicht zum Gesang, sondern nur zur Ankündigung des Gottesdienstes, so wie bey andern Gelegenheiten zu Signalen bedienten. Sie waren also ihrem Gebrauche nach mit unsern Glocken in gleichem Rang; und wer wird diese für musikalische Instrumente halten? Der Dudelsack (Sumphoneia) und die beiden Peifenwerke: Maschrokita und Magrepha sind in musikalischem Sinn gewiß nur wenig vollkommener gewesen, als die schon angeführten Instrumente. Den Dudelsack kennen wir genau. Er hat sich nun schon seit vielen Jahrhunderten unter das Landvolk geflüchtet, dessen Ohr seinen durchdringenden und schreyenden Ton vertragen kann. Wenn die Maschrokita ein solches Pfeifenwerk war, wie aus den Abbildungen davon zu sehen ist, so können wir uns kaum eine kleine Handorgel darunter vorstellen, deren Ton so jung und dünne gewesen seyn muß, daß sie wohl ebenfalls keine große musikalische Erbauung verschaffen konnte. Von der Magrepha wissen wir allzuwenig, um mit Sicherheit etwas davon sagen zu können. Wenn es aber wahr ist, daß man ihren Ton zehn Meilen, oder auch nur zehntausend Schritte weit hat hören können, und daß ganz Jerusalem davon betäubt worden ist, so müssen die im Tempel befindlichen Priester und Leviten nothwendig entweder taub davon geworden seyn, oder so rauhe und harte Ohren gehabt haben, die für die Schönheit ihres Gesangs und ihrer Instrumentalmusik nichts günstiges schließen lassen. Und endlich sind unter den Schlaginstrumenten ihre Aduse, Trommeln, Glocken- und Schellen-Cymbeln, ihre Sistern (Maanim), Rappeln u. s. f. die am allerhäufigsten und bey allen Gelegenheiten gebraucht wurden, also gewissermaaßen die liebsten und angenehmsten Instrumente der Hebräer gewesen zu seyn scheinen, (so wie noch jetzt alle orientalische Völker diese Art von Instrumenten am meisten lieben, und am häufigsten gebrauchen) gewiß am allerwenigsten so beschaffen, daß ihre Musik dadurch an Schönheit und Vollkommenheit etwas hätte gewinnen können. Nun denke man sich die große Anzahl solcher Instrumente, die zugleich gebraucht wurden, die große Anzahl von Leviten dazu genommen, und urtheile, ob die Musik der Hebräer ein anderes Verdienst gehabt haben könne, als das Verdienst eines ausserordentlich starken Geräusches und Lärms [111]).

theil der Kunst eines Volks machen. Wo aber die auf allgemeine menschliche Natur gegründeten Hauptgrundsätze noch Noth leiden, wird man ihm immer erlauben müssen, an der Vollkommenheit und Schönheit der Kunst derjenigen Volks, bey welchem dies der Fall ist, zu zweifeln. Ich bitte, die vorgesetzte Einleitung hiermit zu vergleichen.

111) — for the great number of Levites, of singing men and singing women, as well as of trumpets, shawms, cornets, sack buts, cymbals and tambrels, could only augment the noisy cry of joy, or the clamour of petition. *Burney* Hist. of Mus. Vol. I. pag. 249.

§. 73.

Es ist merkwürdig, daß das, was §. 63. von der Unwandelbarkeit der Volkssitten und Gebräuche, durch alle Zeiten und Völker, gesagt worden ist, auch in Ansehung der hebräischen Instrumente eine Anwendung leidet. Die meisten Instrumente der Hebräer findet man nicht nur noch jetzt im Oriente, sondern auch unter dem Landvolke in den meisten Gegenden von Europa. In Frankreich, in Italien, in Spanien, Deutschland und Engeland wird selten ein ländliches Fest ohne Trommeln, Pauken, Pfeifen, Triangeln, Dudelsäcke, Schalmeyen, und dergl. gefeyert werden, lauter Instrumente, die den hebräischen sehr ähnlich sind. Durch mehrere Jahrhunderte des Mittelalters hindurch waren diese und ähnliche Instrumente auch noch unter der nach damaliger Art kultivirten Klasse der Europäer gebräuchlich, und **Prätorius** (Syntagm. musi.) führt von mehreren derselben an, daß er sie für ausserordentlich alten Ursprungs halte. Die Egyptier, Chaldäer, Hebräer, nachher die Griechen und Römer, sind uns in der Kultur der meisten menschlichen Kenntnisse und Künste nach einander vorgegangen, und unstreitig unsere ersten Lehrer darin gewesen; ist es denn nun so sehr zu verwundern, daß mit den Kenntnissen und Künsten dieser Völker auch zugleich ihre Kunstwerkzeuge auf uns gekommen, und so lange von uns beybehalten worden sind, als sie dem Grad und der eigenen Art **unserer Kultur** angemessen waren? — Oder ist es zu verwundern, daß sie noch von derjenigen Menschenklasse beybehalten werden, deren Kultur der Kultur der erwähnten Völker vielleicht noch jetzt ähnlich ist? Wenn die Griechen und Römer hiervon eine Ausnahme machen, deren Kultur sich unstreitig in allem Betracht weit über die der Egyptier, Chaldäer und Hebräer hinausschwang, so lag der Grund davon in ihren Theatern, über deren Einfluß auf die Ausbildung der Musik hernach etwas näheres gesagt werden soll. Sonst ist es, im Ganzen genommen, wol unläugbar, daß die Beschaffenheit der Instrumente ein Maaßstab ist, wonach wenigstens der Grad von **musikalischer** Kultur, welcher bey einem Volke anzutreffen ist, abgemessen werden kann; und daraus folgt sodann eben so unläugbar, daß zwey Völker, die sich einerley oder ähnlicher Instrumente bedienen, auch einerley, oder einen sehr wenig verschiedenen Grad von musikalischer Kultur haben werden. Wenn nun die Hebräer wirklich meistens solche Instrumente hatten, wie man sie noch jetzt in ganz Europa unter dem Landvolke findet, so werden wir uns bey ihnen auch keine andere Art von Musik, und keinen feinern Geschmack denken können, als die Musik und der musikalische Geschmack des europäischen Landvolks wirklich ist.

§. 74.

Die Schönheit des Gesangs einer Nation hängt mit der Schönheit und dem Wohlklange der Sprache derselben so genau zusammen, daß man hier ebenfalls von der Beschaffenheit der einen auf die Beschaffenheit der andern schliessen kann. Der Vorzug und die eigentliche Art des italiänischen Gesangs ist bekannt. Niemand zweifelt daran, daß die Italiäner diesen Vorzug bloß der Beschaffenheit, dem Wohlklange ihrer Sprache zu verdanken haben. Von der Schönheit der lyrischen Poesie unter den Hebräern, so weit es auf Gedanken ankommt, sind wir überzeugt; ob aber diese Poesie auch den äussern Wohlklang gehabt habe, der eine Poesie erst vorzüglich zum Gesange bequem macht, ist ungewiß, und wird von vielen gültigen Richtern bezweifelt. Der Mangel an Lautbuchstaben, den die hebräische Sprache hatte, ihre häufigen Doppellaute, Hauchlaute u. s. f. sind lauter Eigenschaften, die sie zum Gesang nicht vorzüglich bequem machen konnten. Wenn der Sänger in einer Sprache singt, bey deren Aussprache der Mund häufig geschlossen werden muß, wie es bey allen Sprachen von der Art der hebräischen nothwendig ist, so wird der Stimme der freye Ausgang versperrt, und die gröste Schönheit des Tons und Gesangs geht verloren. Wenn vollends gar durch häufige Zisch- Hauch- Blase- und Doppellaute, bald die Zähne, bald die Lippen auf verschiedene Weise geschlossen, und mit dem Munde allerley andere Bewegungen gemacht werden müssen, wie es ebenfalls der Fall bey der hebräischen Sprache ist, so ist

es einleuchtend, daß ſie unmöglich eine bequeme Sprache des Geſangs ſeyn kann. Alle europäiſche Nationen, deren Sprachen von ähnlicher Beſchaffenheit ſind, haben dieſes ſehr bald gefühlt, und es iſt vielleicht bloß dieſem Gefühle zuzuſchreiben, daß die italiäniſche Sprache und Singart in ganz Europa ſo allgemeinen Eingang gefunden hat, und faſt ausſchließend zur Sprache des Geſangs erwählt worden iſt. Es iſt noch nicht viel über funfzig Jahre, ſeitdem man angefangen hat, der italiäniſchen Sprache dieſes ausſchlieſſende Vorrecht ein wenig zu ſchmälern. Aber überall, wo dieſes geſchah, war es eine Folge von vorhergegangener Verfeinerung der Mutterſprache. Dennoch beſteht noch jetzt das meiſte, was jede Nation in ihrer eigenen Sprache ſingt, aus Volksgeſängen, das heißt: aus ſolchen Liedern und Geſängen, deren Melodien nicht zu dem gebildeten Geſang gerechnet werden können. Da die Sprachen der benachbarten Völker von Paläſtina in Abſicht auf dieſen zum Geſange ſo nöthigen äuſſern Wohlklang, die Sprache der Hebräer nicht übertroffen zu haben, und überhaupt einander ſehr ähnlich geweſen zu ſeyn ſcheinen, ſo konnten die Juden zur Beförderung des ſchönen Geſangs keinen ſolchen Ausweg finden, wie die meiſten europäiſchen Völker; es iſt daher auch wahrſcheinlich, daß ſie ihre Volksgeſänge auf eine ähnliche rauhe Art werden geſungen haben, wie die Volksgeſänge bey allen Völkern geſungen werden, welche ähnliche rauhe Sprachen haben [112]). Für diejenigen Leſer, die nicht Gelegenheit haben, den Klang der hebräiſchen Sprache aus eigener Kenntniß derſelben zu beurtheilen, oder vielleicht von neuern Juden darin ſingen zu hören, will ich als eine Probe den kurzen hundert und funfzigſten Pſalm mit lateiniſchen Lettern, und darunter ſtehender lateiniſcher Ueberſetzung beyfügen:

1. Hallelu-él haccohanîm bekodſchô
   halleluhu birkîâha hhyzzô.
2. Halleluhu bigburothaiv
   halleluhu berob-gydlô.
3. Halleluhu bethekahh ſchopharôth
   halleluhu benebel vecinnôr.
4. Halleluhu betôph umachôl
   halleluhu beminnîm vegghygîb.
5. Halleluhu betſiltſelei ſchâmalh
   halleluhu betſiltſelei theruhhâh.
6. Col-hanneſchamâh tehalél jâh
   halleiu jâh cohanaîv.

1. Laudate Deum, ſacerdotes, ob ſanctuarium ſuum:
   Laudate eum ob ſorte propitiatorium ſuum.
2. Laudate eum ob fortiſſima ſua facta:
   Laudate eum ob inſignem majeſtatem ſuam.
3. Laudate eum clangore tubarum:
   Laudate eum nabliis et citharis.
4. Laudate eum tympanis et tibiis:
   Laudate eum fidibus et organis.

112) As the Hebrew language had originally no vowels, it muſt have been very unfavourable to muſic: and after the introduction of vowel points, the many ſtrong aſperates uſed inſtead of the clear and open vowels of other languages, muſt have corrupted ſound, which, by the Difficulty of producing it from ſuch harſh words, would, of neceſſity, be very coarſe and noiſy. *Burney, Hiſt. of muſ.* Vol. I. pag. 249.

5. Laudate eum cymbalis ſonoris:
Laudate eum cymbalis jubilationis.
6. Omnis ſpiritus laudet Dominum:
Laudate Dominum ſacerdotes ejus.

§. 75.

Die Schönheit der hebräiſchen Poeſie in Gedanken und Bildern hat viele Schriftſteller verleitet, zu behaupten, daß die Muſik dieſes Volks einen ähnlichen Grad von Vortreflichkeit gehabt haben müſſe. Die Verfaſſer der allgemeinen Welthiſtorie (B. 3. S. 213.) finden nichts ungereimter und widerſprechender, als zu glauben, ein Volk könne ein ſo feines Ohr für Dichtkunſt, und ein ſo grobes für Muſik haben. Daraus würde folgen, fahren ſie fort, daß die Kultur der Muſik größere Seelenkräfte fordere, als die Kultur der Dichtkunſt, welches von der Wahrheit gar ſehr entfernt ſey. Ich glaube nicht, daß dieſer Schluß richtig iſt. Wir dürfen uns in der Geſchichte der Dichter älterer und neuerer Zeiten nur ein wenig umſehen, um bald zu finden, daß das Talent für Poeſie und Muſik, ob es gleich aus einer und eben derſelben Seelenkraft entſpringt, höchſt ſelten mit einander vereinigt iſt. **Pope** war gewiß ein vortreflicher Dichter, dem wohl niemand das zarteſte Gefühl für Harmonie der Verſe und Gedanken, ſo wie überhaupt für poetiſchen Wohlklang abſprechen wird; dennoch war ſein Ohr für Muſik ſo unempfindlich, daß ihm das ſchönſte Stück von **Händel** nicht mehr Vergnügen machen konnte, als das gemeinſte Gaſſenlied. Er war aufrichtig genug, dieſes ſelbſt zu geſtehen [113]). **Addiſon** und **Swift**, ebenfalls Männer, deren poetiſcher und wiſſenſchaftlicher Geſchmack bekannt genug iſt, hatten doch eben ſolche unmuſikaliſche Ohren. Sie waren beyde ſogar ſo unbillig, über das Vergnügen zu ſpotten, welches andere Menſchen an einer guten Muſik empfanden. **Addiſon** hielt alle Muſik für einerley, das franzöſiſche Recitativ ausgenommen, an dem er vorzüglich Geſchmack gefunden haben ſoll [114]). Durch ein Sinngedicht, welches **Swift** auf eine Streitigkeit zwiſchen **Händel** und zwey andern Componiſten **Bononcini** und **Attilio Ariosti** machte, bewies er, daß auch er unter allen muſikaliſchen Stücken nicht mehr Unterſchied zu finden wußte, als zwiſchen **Dudeldum** und **Dudeldey** [115]). Mit **Horaz** ſoll es eben ſo beſchaffen geweſen ſeyn. **Tigellius** ſprach ſogar ſeinen Oden den muſikaliſchen Wohlklang ab, und nannte ſie parum numeroſas ac modulatas. Dafür wurden von **Horaz** eben ſolche Epigrammen auf ihn gemacht, wie von **Swift** auf **Händel**. Noch eine Menge anderer Beyſpiele könnten angeführt werden, daß das Talent zur Dichtkunſt nicht nothwendig auch das Talent zur Muſik vorausſetze, ſondern vielmehr gewöhnlich ausſchließe, wenn ich nicht Weitläuftigkeit vermeiden wollte. Unter unſern neuern Dichtern iſt mir nicht ein einziger bekannt, deſſen muſikaliſcher Geſchmack ſich weiter erſtreckte, als auf ein kleines Lied, oder auf eine ſolche Muſik, die den Umfang eines Liedes wenig überſchreitet. **Menage** beſchuldigt ſie, daß ſie ſogar nur dann an dieſer Muſik Vergnügen finden, wenn ſie auf ihre eigene Verſe componirt iſt. Alle andere kommen ihnen langweilig vor.

Dieſe Trennung des poetiſchen und muſikaliſchen Talents kommt mir indeſſen ganz begreiflich vor, und ſcheint mir vollkommen in der Natur unſerer Seelenkräfte gegründet zu ſeyn. Wenn alle unſere Seelenkräfte Modificationen einer einzigen Grundkraft ſind, ſo können nicht mehrere zugleich hervor-

113) S. **Händels** Leben nach der Mattheſonſchen Ueberſetzung, S. 73.

114) S. **Burneys** Nachricht von **Händels** Lebensumſtänden und Gedächtnißfeyer, Seite XVIII.

115) — Strange! all this Difference ſhould be
Twixt Tweedle-Dum, and Tweedele-Dee!
das iſt:
Hilf Himmel! welche Zankerey
Um Dudeldum und Dudeldey!
Am angeführten Orte, Seite XXI.

stechend seyn. Diejenige Modification, welche vorzüglich das poetische Talent genannt wird, erfordert für sich allein schon so viele Wartung und Kultur, daß dadurch die Uebung derjenigen Modification, welche zur glücklichen Ausübung der Musik erforderlich ist, fast nothwendig ausgeschlossen werden muß. Die Seele des Menschen trägt nur solche Früchte, die nicht nur in sie gepflanzt, sondern auch fleißig gewartet werden. Und überhaupt, wie kann ein und eben derselbe Boden zweyerley Früchte zugleich tragen? Was beym einzelnen Menschen im Kleinen gilt, kann auch bey ganzen Nationen im Großen gelten. Sowol hieraus, als aus den angeführten Beyspielen von der Trennung des poetischen und musikalischen Talents bey alten und neuern Dichtern, schließe ich nun, daß David gerade deswegen, weil er ein so vortreflicher Dichter war, fast nothwendig ein schlechter Musikus gewesen seyn muß. Der nämliche Fall mag es auch mit Salomon gewesen seyn, der nach dem 1 Buch der Könige, (Kap. 4. V. 32.) tausend und fünf Lieder gemacht, und dreytausend Sprüche geredet hatte. Ob übrigens aus allem dem folge, daß zur Kultur der Musik ein größeres Maas von Seelenkräften erforderlich sey, wie die Verfasser der allgemeinen Welthistorie folgern wollen, ist eine Frage, deren Erörterung nicht eigentlich hierher gehört. Da das Talent für beyde Künste würklich aus einer und eben derselben Grundkraft der Seele entspringt, und nur in der Modification, in der Richtung und Anwendung auf einen andern Gegenstand, so wie in den Mitteln des Ausdrucks verschieden ist, so denke ich, und jeder Sachkundige, wird es mit mir denken, daß so wenig zu einem guten Tonkünstler, als zu einem guten Dichter, ein gemeines Maas von Fähigkeiten hinreichend sey. Es ist daher allerdings nicht zu bezweifeln, daß die Hebräer unter andern Umständen mit eben dem Talent, welches sie zu so guten Dichtern machte, auch eben so gute Musiker hätten werden können. Es folgt aber auf keine Weise daraus, daß sie ihrer poetischen Fähigkeit wegen, aller andern Hinderungen ungeachtet, es nothwendig hätten werden müssen.

§. 76.

Ein Haupthinderniß einer etwas beträchtlichen Kultur der Musik unter den Hebräern scheint mir unter andern auch darin zu liegen, daß sie höchst wahrscheinlich keine musikalische Schreibekunst hatten. So viel unsere Wissenschaften durch die Kunst zu schreiben gewonnen haben, so viel hat auch die Musik dadurch gewonnen. So lange daher ein Volk dieses erste und wichtigste Hülfsmittel noch entbehren muß, läßt sich kaum ein gewisser Grad von Vollkommenheit in den Künsten und Wissenschaften desselben denken. Die Hebräer haben, wie schon gesagt, dieses wichtige Hülfsmittel höchst wahrscheinlich gar nicht, oder doch nur sehr unvollkommen gehabt.

Die hebräischen Accente werden gemeiniglich für die musikalischen Noten dieses Volks gehalten. In dem Werke Schilte Haggibborim wird behauptet, daß sie zur Bezeichnung eines künstlichen Gesangs weit bequemer gewesen, als die nachherige Guidontanische Solmisation. Anstatt daß jede Guidonianische Sylbe nur einen einzigen Ton bezeichne, so habe ein hebräischer Accent eine ganze musikalische Phrase bezeichnet. Aber gerade das, was man den hebräischen Accenten im musikalischen Sinn als einen Vorzug anrechnet, scheint ein Beweis ihrer Unvollkommenheit zu seyn. Denn auch angenommen, daß sie würklich zur Bezeichnung ganzer musikalischen Phrasen gedient haben, welches doch bey weitem noch nicht ganz unwidersprechlich ist, so waren sie für die Musik ungefähr das, was die Bilder- und Sylbenschrift für die Sprache war. Sie sind alsdann nur unvollkommene Erinnerungsmittel an einige Theile eines Ganzen gewesen, wobey noch immer das Gedächtniß seine volle Arbeit hatte, und gewiß das meiste thun mußte, wenn durch sie der ganze Gang einer Melodie mit Sicherheit erkannt oder ausgeführt werden sollte [115]). Ausserdem ist es noch sehr streitig, ob diese Accente würklich

115) — quod accentus apud nos magis inserviant ad regulam cantus artificialis, quam apud ipsos inserviant illa signa, quæ italice notæ appellantur, eo quod nota una ex sex ufitatis, quæ sunt ut, re, mi,

den alten Hebräern ſchon bekannt waren, oder ob ſie Erfindungen der neuern Juden ſind. Kircher (Muſurg. univerſ. T. I. cap. de muſ. Hebræor.) giebt ſie bloß als Erfindung der neuern Juden aus; Venoky aber [117]) hält ſie für alt.

§. 77.

Damit ſich der Leſer von der muſikaliſchen Bedeutung der hebräiſchen Accente eine Vorſtellung machen, und daraus deſto beſſer beurtheilen könne, was für Vollkommenheit eine ſolche muſikaliſche Schreibekunſt gehabt haben mag, will ich nicht nur etwas näheres darüber ſagen, ſondern auch einige muſikaliſche Phraſen anführen, die zu Kirchers Zeit, aus deſſen Muſurgie ſie genommen ſind, noch von deutſchen und italieniſchen Juden, vorgeblich nach dieſen Accenten geſungen werden ſind. Die Zahl dieſer Accente iſt ziemlich groß. Sie werden in proſaiſche und metriſche eingetheilt. Die proſaiſchen ſollten bloß zum guten Leſen dienn; die metriſchen aber eigentliche Singnoten ſeyn. Das Leſen und Singen der Hebräer ſcheint aber ſo nahe mit einander verwandt geweſen zu ſeyn, daß auch dieſe proſaiſchen und metriſchen Accente ſehr viele Aehnlichkeit mit einander haben. Ich führe aber nur die metriſchen an.

Dieſe ſind:

1) Silluk mit dem Soph Paſuk;
2) Merca Mapachatus, hat einen hohen und niedrigen Ton, und iſt wenigſtens ein halber Takt;
3) Arnach;
4) Rbhia Gereſchatus, zwey hohe Töne;
5) Pſik Schalſelet;
6) Sarca poſtpoſitivus;
7) Tiphcha, der vorderſte;
8) Paſer;
9) Pſik kadmatum;
10) Pſik mapachatum;
11) Merca;
12) der untere Munach;
13) der obere Munach;
14) Mapach;
15) Kadma;
16) Tiphcha tonicus;
17) Jerach;
18) Sarca, der Mitknecht.

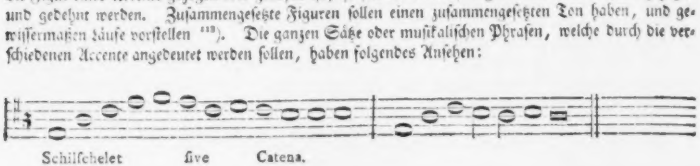
Die hebräiſchen Zeichen dieſer Accente habe ich hier weggelaſſen, da ſie doch zur Hauptabſicht nicht dienen, und es genug iſt, wenn der Leſer weiß, daß ſie aus kleinen Puncten, Strichen, Bogen, Haken u. ſ. f. beſtanden haben.

ſa, ſol, la, et ſimiliter reliquæ omnes non docent Muſicos, niſi vocem unam duntaxat disjunctim a vocibus convenientibus cantui; et ſignum unius accentus (ſive ſit ex iis accentibus, qui vocantur reges, v. g. *Zarcha atnachta*, *Rabiang*, et reliqui ex iis, qui vocantur ſervi, v. g. *Darga*, *Tarja*, aut *Jerah ben Jomo*, et ſimiles) ipſe nos docet aſſidue multas voces coniunctas, quæ ſi copulentur altera poſt alteram ſucceſſive, erunt quaſi pars ex partibus cantus convenientis ordini rerum, aut orationi verſus, aut ipſius Pſalmi, quem cum eo canimus. *Schicke Haggibborim*, *Cap. II. p. XVI.* in Ugolini Theſaur.

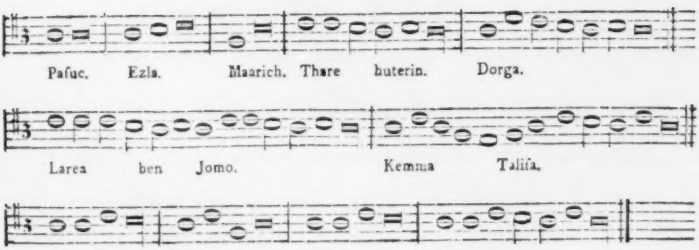
117) S. deſſen Gedanken von den Noten der alten Hebräer. in Miziers muſ. Bibl. B. 3. S. 666.

§. 78.

Aus den verſchiedenen Stellen nun, die dieſe Accente in einem Gedichte einnahmen, ſoll man auf ihre muſikaliſche Bedeutung haben ſchließen können. Wenn z. B. ein Accent über einem Worte ſtand, ſo zeigte er an, daß ſich die Stimme erheben; unter dem Worte, daß ſie fallen ſollte. Zwiſchen den Worten deutete er entweder auf eine eilige Verbindung, oder auf eine bedächtige Verweilung. Das erſte ſollte die Linie Macceph, und das andere das Pſik, der Soph-Paſuk, oder die zwey Punkte am Ende eines Verſes, und nach der Meynung einiger das Wort Selah thun. Und ſo mit den übrigen Stellen eines Worts, wo Accente angebracht werden können. Alle Wirkungen, die blos von der Stelle der Accente entſtehen, ſcheinen nur den Rhythmus zu betreffen; die Form derſelben aber das eigentlich muſikaliſche. So glaubt man z. B. je größer und höher ein Accent ſey, deſto ſtärker und höher müſte der Ton ſeyn, welcher dadurch angedeutet werde. Eben ſo umgekehrt. Ferner: wenn die Figur eines Accents gezogen oder gedehnt iſt, ſo ſoll der dadurch angedeutete Ton ebenfalls gezogen und gedehnt werden. Zuſammengeſetzte Figuren ſollen einen zuſammengeſetzten Ton haben, und gewiſſermaßen Läufe vorſtellen [118]). Die ganzen Sätze oder muſikaliſchen Phraſen, welche durch die verſchiedenen Accente angedeutet werden ſollen, haben folgendes Anſehen:



118) Penefy, am angeführten Orte.



Da die hebräiſchen Benennungen der Accente mit lateiniſchen Lettern nach unſerer Art, von der linken zur Rechten geſchrieben ſind, ſo habe ich auch die Noten nicht auf hebräiſche Art, wie in Kirchers Muſurgie, abdrucken laſſen wollen [119]).

§. 79.

Wenn alſo die hebräiſchen Accente auch wirklich zur Bezeichnung der Muſik gedient haben, und zwar ſo, daß jeder eine ganze Phraſe andeutete, die ſo oft auf die nämliche Art wiederholt werden muſte, als der nämliche Accent wieder vorkam; ſo iſt gerade dieſe unvollkommene Schreibekunſt ein Beweis, daß die Muſik der Hebräer auf keine Weiſe das ſeyn konnte, was man ſich in neuern Zeiten unter einer Muſik denkt, und was ſich ſo viele Bewunderer des Alterthums darunter vorſtellen wollen. Wir würden mit einer ſolchen Schreibekunſt nicht einmal eine einfache Choralmelodie, vielweniger einen nur einigermaßen figurirten Geſang bezeichnen können; und wenn die Hebräer mehr damit hätten ausrichten ſollen, ſo müſte es in der That durch übernatürliche Mittel geſchehen ſeyn. Dies haben ſelbſt verſchiedene Bewunderer der hebräiſchen Muſik gefühlt; demohngeachtet aber in ihrem Glauben an die Vortreflichkeit derſelben ſich nicht irre machen laſſen.

Alles, was demnach mit einer ſolchen muſikaliſchen Schreibekunſt bezeichnet werden konnte, kann blos in der richtigen Interpunktion, in einer gewiſſermaßen willkührlichen Erhebung der Stimme, kurz in ſolchen Mitteln beſtanden haben, die wir in unſern Zeiten zur Bezeichnung einer richtigen Declamation anwenden würden. Guarin, ein Benedictinermönch, iſt eben der Meynung, nur mit dem Unterſchied, daß er glaubt, dieſe Declamation ſey ungefähr auf eine ſolche Art muſikaliſch geweſen, wie die Antiphonen in unſern Kirchen [120]). Andr. Sennertus ſtimmt ihm hierin bey, und ſetzt noch hinzu, daß überhaupt in alten Zeiten die Gedichte nicht ſelten auf dieſe Weiſe geſungen worden ſind [121]),

119) *Kircheri* Muſurgia univerſ. Tom. I. p. 65. 66.

120) — Denique ut textus hebræus æquabili voce non legatur; ſed *cantilletur* eodem fere modo, quo in eccleſia catholica Epiſtolæ et Evangelia. *Gramm. hebraic. et chaldaica. Tom. II. Lib. III. Cap. I. pag. 327. de Hebræorum accentuum modulatione.*

121) Id probare videntur libri poetici, ut vulgo vocantur, vel metrici, qui, *ut ſolent carmina non raro, cantillebantur olim atque dubio*: ita textus reliquus biblicus, Decalogus, etc. exemplo moreque ſueto hodie et adhuc in Synagogis Iudæorum, imo eccleſiis noſtris. *De accentibus Ebræorum. §. 24.* Conrad Dieterich drückt ſich hierüber noch ſtärker und deutlicher aus, und ſagt: das Singen der Alten ſey überhaupt mehr Leſen als Singen geweſen, und man habe weder von Intervallen, Modulationen, noch vom Takt etwas gewußt, bis zu Joh. Damaſceni Zeiten, der ums Jahr 725 nach Chriſto, die erſten muſikaliſchen Noten erfunden, und beſſere Melodien gemacht habe. ſ deſſen öfte abſonderliche Predigt.

ſo wie noch in unſern Zeiten die Pſalmen und andere bibliſche Bücher in den Synagogen der Juden auf ähnliche Art geſungen werden. Daß die hebräiſchen Accente keine andere Art von Muſik bezeichnet haben können, als eine ſolche **Cantillation**, ein ſolches muſikaliſches Leſen, erhellt auch daraus, daß ſie in den heutigen Bibeln nicht blos ſolchen Gedichten beygefügt ſind, die zum wirklichen Geſange beſtimmt zu ſeyn ſcheinen, dergleichen vorzüglich die Pſalmen und einige Loblieder ſind, ſondern auch den hiſtoriſchen und prophetiſchen Büchern, und ſogar ſolchen, die meiſtens aus Namen von Perſonen beſtehen, folglich auf keine Weiſe Gegenſtände des Geſangs ſeyn konnten. **Zamora** ein Rabbine, giebt ſogar die Art und Weiſe genau an, nach welcher dieſe Bücher im Tempel geſungen worden ſind. Die fünf Bücher Moſis wurden mit einem vollen und ſanften Ton geſungen; die prophetiſchen Bücher mit einem rauhen und pathetiſchen Accent; die Pſalmen Davids ernſthaft und mit Begeiſterung; die Sprichwörter Salomons einſchmeichelnd; das hohe Lied mit dem Ausdruck der Fröhlichkeit und Lebhaftigkeit; der Prediger mit einem ernſthaften und ſtrengen Ton. Es war ſogar den Sängern bey Strafe der Excommunication verboten, von dieſen Vorſchriften nur im mindeſten abzuweichen [122]). Wer ſieht nicht deutlich, daß dies alles nicht eigentlicher Geſang, ſondern blos ein muſikaliſches Leſen ſeyn konnte?

§. 80.

Unter allen Schriftſtellern über die hebräiſche Muſik iſt keiner in ſeinen Vermuthungen über die Bedeutung der Accente ſo weit gegangen, als **Speidel**, ein Prediger zu Waiblingen in Schwaben [123]). Keiner hat aber auch dadurch (zwar ohne es zu wollen) ſo deutlich bewieſen, daß alle Muſik, die damit bezeichnet werden konnte, nichts als Cantillation war. Es iſt der Mühe werth, dem Leſer den Hauptinhalt ſeiner Unterſuchungen mitzutheilen, theils weil ſein Werkgen ſelten iſt, theils aber auch zu zeigen, wie weit ſolche Anhänger der hebräiſchen Muſik durch ihre Einbildung verführt werden können. Im erſten Kapitel beweiſt er, daß durch die verſchiedenen Perſonen, die in den Pſalmen bald in der einfachen, bald in der mehrern Zahl vorkommen, verſchiedene Stimmen angedeutet werden, nämlich der Diſkant, Alt, Tenor und Baß, welche nach Anleitung des Textes bald einzeln, bald aber mit einander vereinigt in Chören ſingen. Das zweyte Kapitel verzeichnet die mancherley Beyſpiele, die ſich in den Pſalmen finden ſollen. Im dritten Kapitel wird bewieſen, daß die Hebräer nur fünf Töne gehabt haben, die mit den fünf Vocalen a, e, i, o, u, bezeichnet worden ſind. Das a war der tiefſte, und das u der höchſte Ton. Die Richtigkeit ſeiner Meynung beweiſt der Verf. unter andern auch damit, daß **Guido von Arezzo** erſt im eilften Jahrhundert 6 muſikaliſche Töne erfunden habe, folglich ſey es ſehr begreiflich, daß ihrer vorher nur fünf bekannt geweſen ſeyn können. Die Tonleiter der alten Hebräer hat nach ſeiner Vorſtellung in allen vier Singſtimmen folgendes Anſehen:

122) Præterea veroſimillimum eſt in primo et ſecundo templo decantata ſolummodo fuiſſe Cantica quædam et Pſalmos Davidicos: cum in hodiernis Bibliis notæ illæ muſicæ non ſolum Pſalmis et Canticis, verum etiam libris hiſtoricis et propheticis, immo et quibusdam ſcripturæ partibus, quæ fere tantum nominibus propriis conſtant, quæque procul dubio non erant muſicæ veteris argumentum, adjiciantur. *Guarin Grammat. hebr. et chald. pag. 327. T. II.* On chanta dans les Temples les cinq livres de Moïſe, d'un ton plein et doux, les Propheties d'un accent rude et patétique, les Pſeaumes de David d'un air grave qui tenoit de l'extaſe; les Proverbes de Salomon ſe chantoient d'une maniere inſinuante, le Cantique des Cantiques ſe chantoit avec joye et allegreſſe, et l'Eccleſiaſtique d'un ton ſerieux et ſevere; il etoit même defendu en ce tems-là aux muſiciens d'en changer les tons, ſur peine d'excommunication, qui etoit le foudre des Synagogues des Hebreux. *Hiſt. de la Muſique et de ſes effets*, Tom. I. pag. 69.

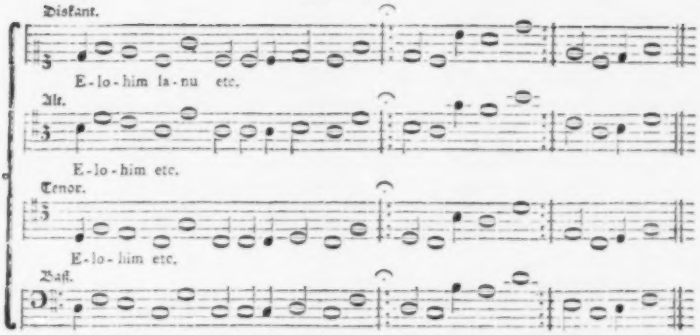
123) Sein Werk führt den Titel: „Unverwerfliche Spuren von der alten Davidiſchen Singkunſt, nach ihren deutlich unterſchiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Takt und Repetitionen, mit einem Exempel zur Probe; ſammt einer Unterſuchung der Dialogorum muſicorum u. ſ. w.“ In Stuttgardt bey Metzler und Erhardt. 1740. 4. 48 Seiten.

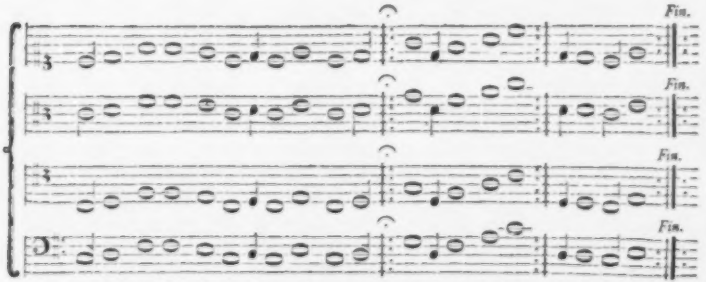
Diſkant.

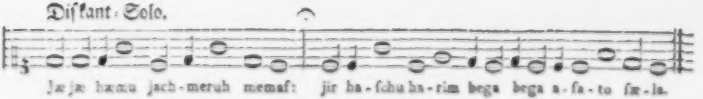
u — Schurek: kybbutz.
o — cholem: kametz chatuph: chateph kametz —
i — chirek.
e — tzeri: Sægol: ſchæva: Schateph Sægol. —
a — kamez: patach: chateph patach. —
u —— Schurek: kybbutz. — — — —
o —— cholem: kametz chatuph: chateph kametz —
i —— chirek.
e ——— tzeri: Sægol: ſchæva: Schateph Sægol. —
a ——— kametz: patach: chateph patach. —

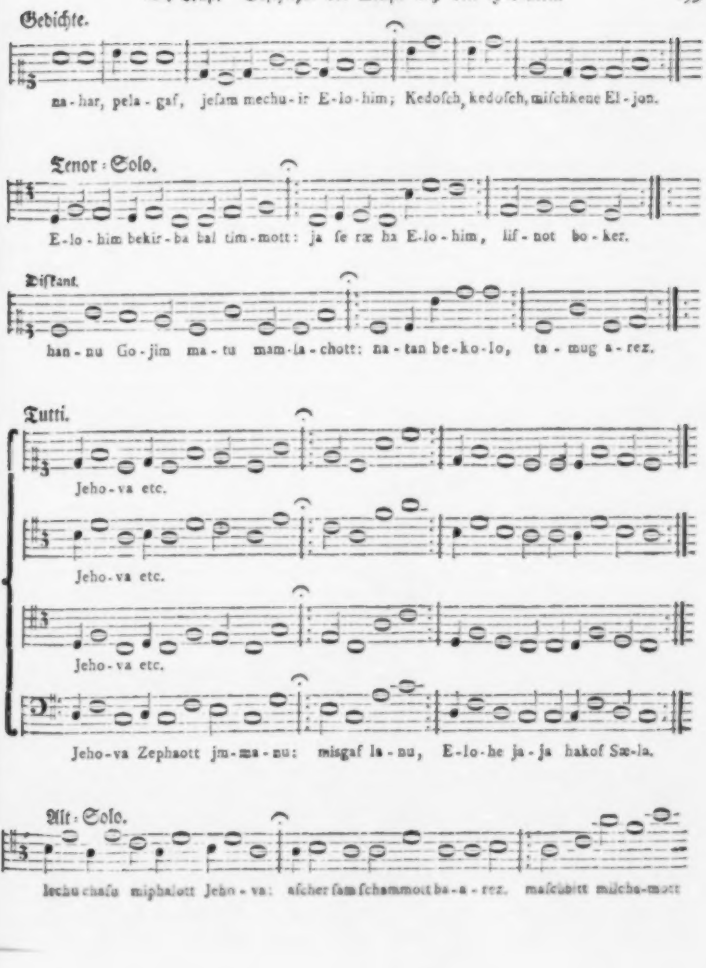
Für den Alt, Tenor und Baß iſt die Scala einerley; es iſt daher unnöthig ſie noch dreymal abdrucken zu laſſen. Das dritte Kapitel zeigt, daß die nämlichen Vocalen, welche die Höhe oder Tiefe der Töne anzeigen, auch zugleich zur Bezeichnung der Kürze und Länge derſelben dienen. Daher läßt er den langen Vocal eine ganze Note; den kurzen, eine halbe, und den kürzeſten, eine viertels Note gelten. Der Takt iſt nach dem fünften Kapitel eine Erfindung der neuern Muſiker, alſo in den Davidiſchen Zeiten nicht zu ſuchen. Die Beobachtung der längern und kürzern Vocalen diente ſtatt deſſelben. Das ſechſte Kapitel beſchäftigt ſich mit den muſikaliſchen Wiederholungen, die ebenfalls in den Davidiſchen Pſalmen zu finden ſind, und durch verſchiedene Accente angedeutet werden. Nach dieſen vorläufigen Erläuterungen wird endlich im ſiebenten Kapitel eine Probe beygebracht, wie ungefähr der 46ſte Pſalm mit vier Stimmen geklungen haben müſſe. Das Steigen und Fallen der Töne richtet ſich in allen 4 Stimmen nach der im 3ten Kapitel angegebenen Tonleiter; und die Dauer derſelben nach den langen, kurzen und kürzeſten Vocalen. Daher enthält dieſe muſikaliſche Probe nach der Meynung ihres Verfaſſers wirklich nur fünf Töne nach den fünf Vocalen, und dreyerley Arten von Noten in Anſehung ihrer Dauer. Auch Solo und Tutti iſt nach den verſchiedenen Perſonen unterſchieden worden.

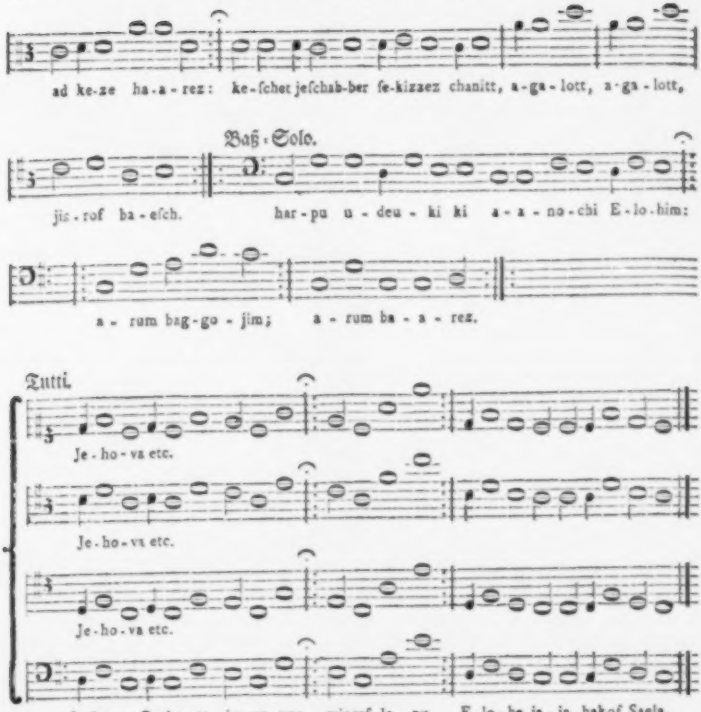
Tutti. **Pſalm 46.**








Gedichte.
na-har, pela-gaſ, jeſam mechu-ir E-lo-him; Kedoſch, kedoſch, miſchkenu El-jon.
Tenor-Solo.
E-lo-him bekir-ba bal tim-mott: ja ſe ræ ha E-lo-him, lif-not bo-ker.
Diſkant.
han-nu Go-jim ma-tu mam-la-chott: na-tan be-ko-lo, ta-mug a-rez.
Tutti.
Jeho-va etc.
Jeho-va etc.
Jeho-va etc.
Jeho-va Zephaott jm-ma-nu: misgaf la-nu, E-lo-he ja-ja hakof Sæ-la.
Alt-Solo.
lechu chaſu miphalott Jeho-va: aſcher ſam ſchammott ba-a-rez. maſchbitt milcha-mott



§. 81.

Hätte dieſer Mann (deſſen mühſame Unterſuchung man allerdings bewundern muß) nur einigermaßen richtige Begriffe von Muſik und muſikaliſchen Dingen gehabt, ſo hätte er nothwendig einſehen und fühlen müſſen, daß ſeine Probe ein deſto ſtärkerer Beweis von der Unvollkommenheit der Davidiſchen Muſik ſeyn muſte, je richtiger ſie war. Dieſe Folge wurde er aber aus allzugroßer Liebe zu ſeinem Gegenſtande eben ſo wenig gewahr, als viele Rabbinen, und andere Anhänger der alten Davidiſchen Muſik. Er nennt daher dieſe Cantillation einen wahren Geſang der Natur, und findet ihn weit erhau-

ſicher, als irgend etwas an unſerer Muſik. Die Rabbinen führen eben dieſe Sprache [124]). Wer aber einen richtigen Begriff von dem hat, was eigentlich Muſik und Geſang heiſt, fühlt leicht, daß dieſe Cantillation etwas iſt, was kaum zur Muſik gerechnet werden kann, daß man folglich der Muſik der Hebräer in der That zu viel Ehre erweiſt, wenn man ſie blos für eine ſolche Cantillation, und doch für muſikaliſch ſchön halten will. Nach meiner Meynung hat die Muſik der Hebräer nicht einmal denjenigen Grad von muſikaliſcher Schönheit gehabt, welchen unſer Choralgeſang hat, ſondern ſcheint mir blos mit den Responsorien, Antiphonen und Collecten verglichen werden zu können, die noch heut zu Tage in unſern Kirchen von den Prieſtern vor dem Altar erſt einzeln geſungen, ſodann aber von der Gemeine vereinigt beantwortet werden.

§. 82.

Aus allen Nachrichten zuſammen genommen, ſehen wir daher deutlich, daß die alten Hebräer auf keine Weiſe eine ſolche muſikaliſche Schreibekunſt hatten, mit welcher ſich, ſo wie mit der unſrigen etwa mehr als ein etwas muſikaliſches leſen, oder eine bloße Cantillation hätte bezeichnen laſſen. Der Abt Fleury will zwar muſikaliſche Manuſcripte aus den alten Zeiten der Hebräer geſehen haben, welche Fragmente von notirten Melodien enthielten, und ſehr harmoniſch geweſen ſeyn ſollen. Bonnet, in der Geſchichte der Muſik und ihrer Wirkungen, erzählt es. Allein, da außer ihm kein Menſch etwas von dieſen Manuſcripten ſagt, da die emſigſten Forſcher nach hebräiſchen Alterthümern nichts davon gewahr werden konnten, und noch außerdem manche Zweifel gegen die Möglichkeit ihrer Exiſtenz angeführt werden können, auch zum Theil ſchon angeführt worden ſind, ſo ſcheint es, daß Fleury entweder ein neueres Manuſcript für älter angeſehen, als es war, oder ſich ſonſt auf eine andere Weiſe von neuern Juden habe hintergehen laſſen [125]). So lange wir alſo nicht entweder dieſe oder andere alte Manuſcripte mit wirklich notirten Melodien entdecken, wird es immer das wahrſcheinlichſte und ſicherſte bleiben, uns unter der muſikaliſchen Schreibekunſt der Hebräer nichts anders zu denken, als eine auf gewiſſe Weiſe muſikaliſche Anwendung ihrer Accente, und unter ihrer Muſik etwas, was mit dieſen Accenten einigermaßen bezeichnet werden konnte.

§. 83.

Was uns die neuern Juden von der Vortreflichkeit und Schönheit der alten Davidiſchen Muſik ſagen, iſt alles unzuverläßig und unſicher. Aus ihren meiſten Beſchreibungen, die ſie davon gemacht haben, ſieht man allzudeutlich, daß ſie in einer ſolchen Sache nicht Richter ſeyn können. Sie ſind ſo unwiſſend in muſikaliſchen Dingen, und ſo eingenommen von allem, was ihren Gottesdienſt betrift, daß ihre Erzählungen davon nothwendig mit Uebertreibungen und Vorurtheilen angefüllt ſeyn müſſen. Die meiſten halten die alte Davidiſche Muſik für ſo ſchön, daß ſie ſie mit der, welche in den jetzigen Synagogen gebräuchlich iſt, nicht einmal vergleichen mögen. Die wahre, ſchöne Davidiſche Muſik, ſagen ſie, ſey verloren gegangen. R. Benjamin hingegen, der im Jahr 1172 Canpten und Paläſtina durchreiſete, verſichert in ſeinem Itinerario (pag. 124), daß zu ſeiner Zeit zu Bagdad Nachkommen der Leviten geweſen, die eben ſo ſchön haben ſingen können, als vormals die Leviten im Tempel. Gerade

124) Si Rabbinos audiamus hac cantillatione major voluptas et aviditas excitatur, augetur pietas, memoria plurimum iuvatur, et ſenſus eorum, qui ſic cantillando leguntur, longe melius tum a legente, quam ab auſcultante percipiuntur. *Guarin Grammat. hebr. et chald. T. II. pag. 327.*

125) Mr. l'Abbé *de Fleury*, *homme d'erudition*, dit avoir vû des fragmens notés en Muſique de ce tems-là, qui ſont ſuſceptibles d'un chant très-harmonieux: il ſont qu'ils ſoient en parchemin, car le papier fut inventé par Alexandre le Grand, après avoir trouvé une ecorce d'arbre en Egypte appellée *Papyros*, ſur la quelle il écrivit, au dire de Varron dans ſes antiquités. *Hiſt. de la Muſ. et de ſes Effets, T. I. pag. 69.*

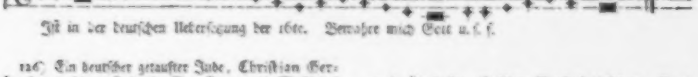
als hätte der gute Benjamin die Muſik im Tempel gehört, um ſie mit der zu Bagdat vergleichen zu können. Dieſe ſchönen Sänger werden wahrſcheinlich von eben der Beſchaffenheit geweſen ſeyn, wie die Vorſänger in einigen Synagogen der deutſchen Juden, die ſich mit ihren Stimmen oft viel wiſſen, und von den ihrigen ſehr bewundert werden. In dem Traktat Joma nach der lateiniſchen Ueberſetzung von Scheringham (Cap. 3 Sect. 2) wird die Art des Geſangs, welche den Juden ehemals vorzüglich gefallen hat, und noch gefällt, genau beſchrieben. Es wird nämlich ein Levit, mit Namen Hogrus, ſeines ſchönen Singens wegen gerühmt, und geſagt: „daß er den Daumen in den Mund geſteckt, und den Finger an die Naſe gehalten habe, wenn er recht ſchön, künſtlich und anmuthig ſingen wollte. Dieſe Art zu ſingen ſcheint in der That eine alte jüdiſche Sitte zu ſeyn, denn die neuern jüdiſchen Virtuoſen machen es auf die nämliche Art. Sie ſind ſelten. Doch bin ich einmal ſo glücklich geweſen, einen zu hören. In den Synagogen ſelbſt iſt die heutige jüdiſche Muſik nichts, als entweder ein muſikaliſches Beten, welches in einerley Ton gleichſam gebrummt oder gemurmelt wird, oder (wenn der Chor einfällt) ein fürchterliches Geſchrey [126]). Wenn dieſe Art des Geſangs ein Ueberbleibſel aus den alten Davidiſchen Zeiten iſt, und ſich bis auf uns, aller Wahrſcheinlichkeit nach, von Geſchlecht zu Geſchlecht fortgepflanzt hat, ſo muß es um die Muſik der alten Hebräer eine erbärmliche Sache geweſen ſeyn.

Von Inſtrumentalmuſik wiſſen die neuern Juden gar nichts mehr. In der alt-neuen Synagoge zu Prag iſt ehedem eine Orgel geweſen, welche aber blos bey dem Geſang zur Bewillkommung des Sabbaths gebraucht wurde. Dieſer Orgel geſchieht als einer Seltenheit faſt von allen Schriftſtellern Erwähnung, die über die hebräiſche Muſik etwas geſchrieben haben. Von dem Gebrauch anderer Inſtrumente iſt mir das einzige Zeugniß Schudts [127]) bekannt, welcher verſichert, daß in etlichen Synagogen der Geſang damit begleitet werde. Von der Beſchaffenheit dieſer Inſtrumentalbegleitung wird aber nichts näheres berichtet. Man kann aber ſchlieſſen: daß wenn ſie dem hebräiſchen Geſang angemeſſen ſeyn ſoll, ſie nothwendig ſchlecht ſeyn muß, weil es beynahe nicht möglich iſt, irgend ein Inſtrument auf eine dem hebräiſchen Geſange ähnliche Art zu behandeln; und ſoll ſie dieſes nicht ſeyn, ſo iſt ſie nicht im hebräiſchen, ſondern im neuern europäiſchen Geſchmack.

§. 84.

Um alles dieſes mit gehörigen Beweiſen zu belegen, füge ich einige neu-jüdiſche Melodien mit bey, ſo wie ſie in deutſchen, italiäniſchen und ſpaniſchen Synagogen geſungen werden. Um der leichten Ueberſicht willen, laſſe ich dieſe Proben eben ſo, wie ſchon vorher geſchehen, nicht auf hebräiſche, ſondern auf unſere gewöhnliche Art von der linken zur Rechten drucken. Da es hauptſächlich auf die Melodie ankommt, ſo habe ich auch den hebräiſchen Text weggelaſſen. Es braucht nur noch dabey bemerkt zu werden, daß auf jede Sylbe des Textes ein Ton kommt.

Melodie der deutſchen Juden auf den funfzehnten Pſalm.



Iſt in der deutſchen Ueberſetzung der 16te. Verwahre mich Seit u. ſ. f.

126) Ein deutſcher getaufter Jude, Chriſtian Gerſon ſagt in ſeinem Talmud, B. 1 Kap. 22 die Muſik der neuern Juden ſey ſo beſchaffen, daß der Teufel in dem jüdiſchen Fegefeuer darnach tanzen könnten.

127) In deſſen jüdiſchen Merkwürdigkeiten, B. 6 Kap. 24 S. 285.

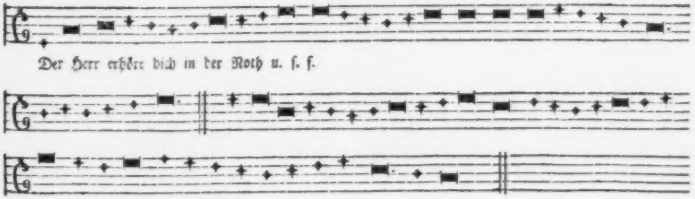
Eine andere Melodie der deutſchen Juden auf den 18ten Pſalm.

Herzlich lieb hab ich dich, Herr, meine Stärke u. ſ. f.

Melodie der deutſchen Juden auf den eilften Pſalm.

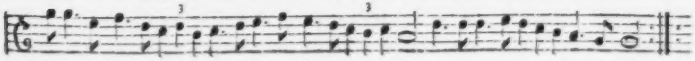
Ich traue auf den Herrn u. ſ. f.

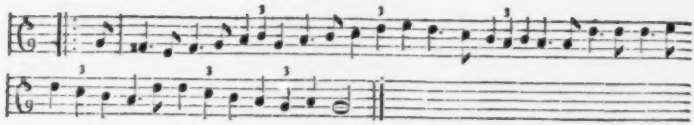
Melodie der deutſchen Juden auf den 20ſten Pſalm.



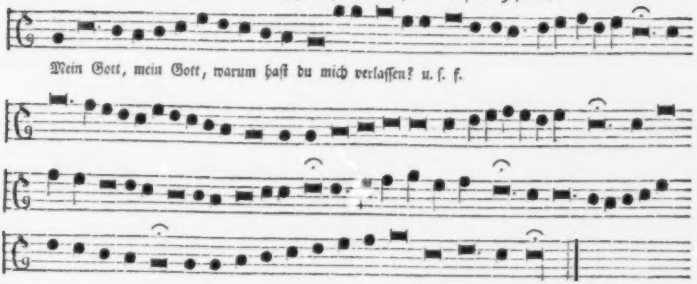
Der Herr erhöre dich in der Noth u. ſ. f.

Melodie der deutſchen Juden auf den 23ſten Pſalm.

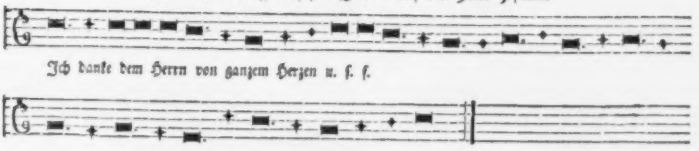




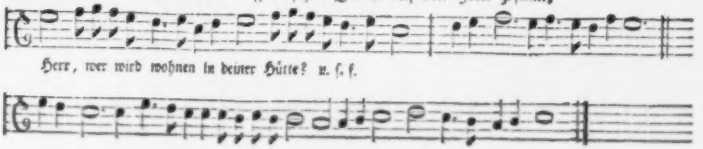
Melodie der deutſchen Juden auf den 22ſten Pſalm.



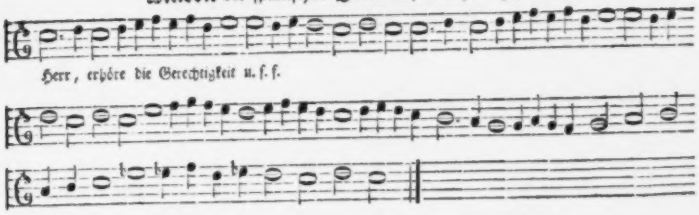
Melodie der ſpaniſchen Juden auf den 9ten Pſalm.



Melodie der ſpaniſchen Juden auf den 15ten Pſalm.

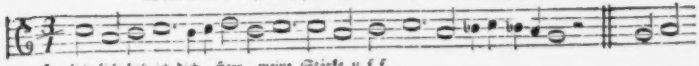


Melodie der ſpaniſchen Juden auf den 17ten Pſalm.



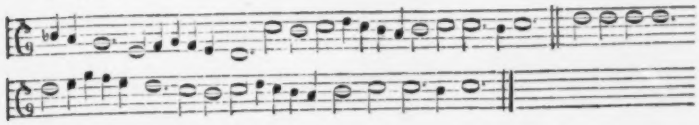
Herr, erhöre die Gerechtigkeit u. ſ. f.

Melodie der ſpaniſchen Juden auf den 18ten Pſalm.

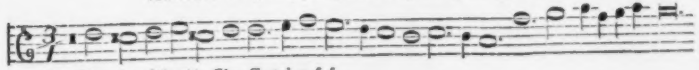


Herzlich lieb hab ich dich, Herr, meine Stärke u. ſ. f.

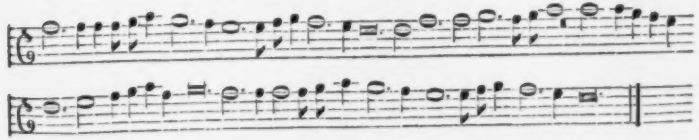
(Iſt ganz verſchieden von der vorher angeführten Melodie der deutſchen Juden auf eben dieſen Pſalm.)



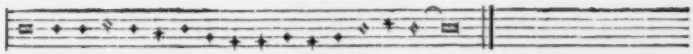
Melodie der ſpaniſchen Juden auf den 19ten Pſalm.



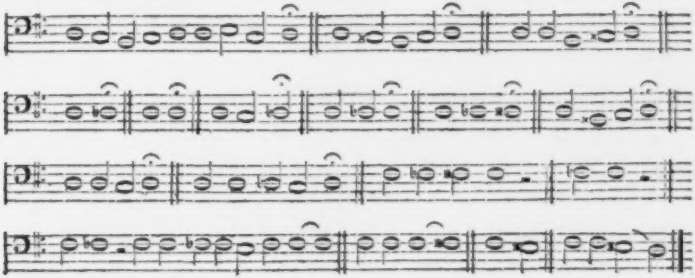
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes u. ſ. f.



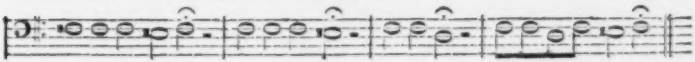
Die ſpaniſchen Juden ſingen auch auf die Ueberſchriften der Pſalmen ordentliche Melodien von eben der Art, wie auf die Pſalmen ſelbſt. So ſingen ſie auf die Ueberſchrift des 51ſten Pſalms: *David le Mizmor Lammatzeach*, folgende Melodie:



Sowol in den Melodien auf die Pſalmen, als auch in den Accenten unterſcheiden ſich die italiäniſchen und ſpaniſchen Juden von den deutſchen gar ſehr. Die deutſchen beobachten meiſtens ein gehöriges Tonmaaß, welches dem unſrigen ähnlich iſt; hingegen die italiäniſchen und ſpaniſchen ziehen ihre Töne ſo ohne ein beſtimmtes Tonmaaß zwiſchen unſern Intervallen herum, daß wir ſie weder recht begreifen, noch mit unſern Noten ſchreiben können. So ſingen z. B. die italiäniſchen Juden die prophetiſchen Bücher nach folgenden Accenten:



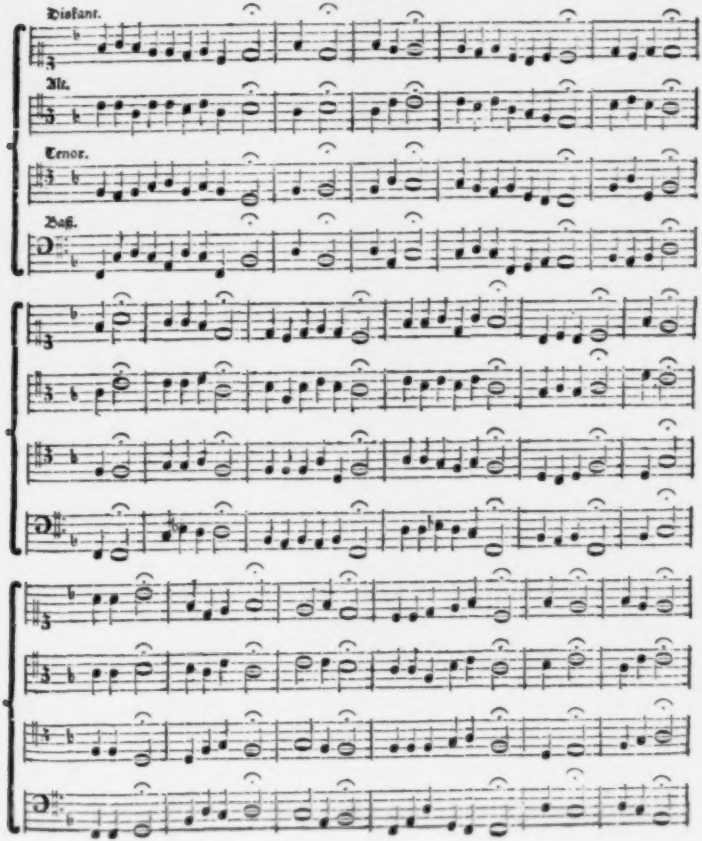
Die ſpaniſchen Accente ſind von eben der Art, z. B.

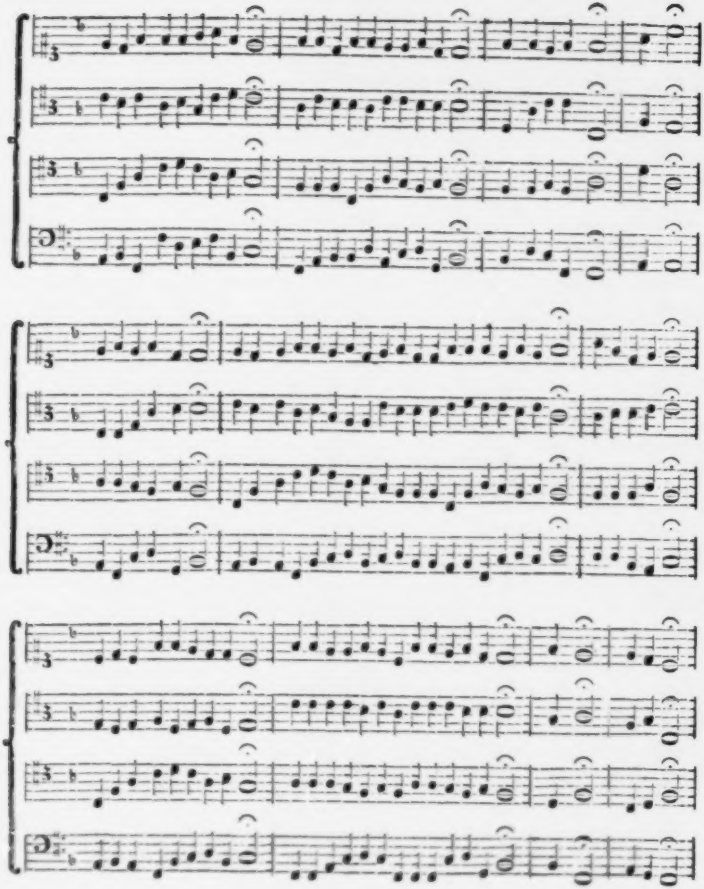


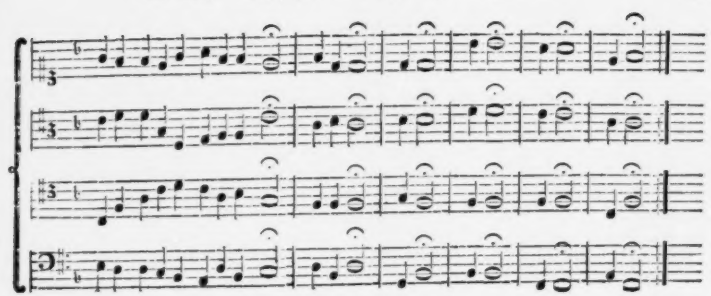
In *Martini* Storia della Muſica (Tom. I.) ſind viel mehrere davon abgedruckt; dieſe wenigen werden aber ſchon hinreichend ſeyn, dem Leſer einen Begriff davon zu machen.

Weil die italiäniſchen und ſpaniſchen Juden in ihren Accenten nur ſelten ein gehöriges Tonmaaß beobachten, ſo können ſie dieſelben eben deswegen nicht mit mehrern Stimmen ſingen. Daher ſind die deutſchen Juden die einzigen, in deren Synagogen noch bisweilen vielſtimmig geſungen wird, und geſungen werden kann. In **Guarins** hebräiſcher und chaldäiſcher Grammatik iſt eine Probe von dieſer neu-jüdiſchen Harmonie gegeben, die ich als eine Seltenheit hier noch beyfügen will. Uebrigens iſt an Schönheit und Reinigkeit dieſer Harmonie (wie der Leſer leicht ſelbſt bemerken kann), ſo wenig zu denken, daß dadurch der Geſang der deutſchen Juden um nichts erbaulicher wird, als er ohne dieſelbe vielleicht ſeyn würde.

Vierſtimmige Harmonie, nach welcher in einigen Synagogen der deutſchen Juden die hebräiſchen Accente geſungen werden.







§. 85.

Alles, was bisher von der Beſchaffenheit der Inſtrumente, der Sprache, der großen Anzahl von Sängern und Spielern, die beym Gottesdienſt der Hebräer gebraucht wurden, endlich von der Muſik der neuern Juden geſagt worden, ſcheint das Urtheil über die Unvollkommenheit der alten hebräiſchen Muſik zu beſtätigen [128]). Man darf nur einige Begriffe von der Natur des Geſangs haben, um einzuſehen, daß durch diejenigen Mittel, deren ſich die Hebräer bedienten, kein wahrer Geſang hervorgebracht werden konnte. Unter ſolchen Umſtänden muß man die beſondern Vorſchriften, nach welchen die Leviten theils zu ihrem Dienſt im Tempel vorbereitet wurden, theils wieder abgehen mußten, nicht auf die Vervollkommnung ihres Geſangs, ſondern bloß auf dieſes geſungene Leſen anwenden. Dieſes geſungene Leſen kann nach ſeiner eigenen Art eben ſo viele und verſchiedene Grade von Vollkommenheit zulaſſen, als der wirkliche Geſang; erfordert daher eben ſowol beſondere Vorbereitungen, gehörige Wartung und Ausbildung der Stimmen und Sprachorganen, als nur immer zum wirklichen Geſange nöthig ſeyn kann. Es iſt daher auf keine Weiſe unbegreiflich, wenn den Nachrichten der Talmudiſten zufolge, jeder Levit ſich erſt fünf Jahre lang üben mußte, ehe er zum Dienſt des Tempels zugelaſſen wurde [129]); oder wenn er in einem Alter von funfzig Jahren, in welcher Zeit gewöhnlich bey allen Menſchen die Stimme anfängt, ihre Feſtigkeit zu verlieren und ſchwach zu werden, dieſen Dienſt wieder verlaſſen mußte [130]). Am allerwenigſten folgt daraus, wie viele der Meynung geweſen ſind,

128) The muſic of the antient Hebrews muſt, therefore, have been rough, not only from their language, but muſical inſtruments, chiefly of percuſſion; from the number of performers — and, from the manner of ſinging at preſent in the Synagogues, of which the chorus is compoſed of clamour and jargon. Theſe circumſtances muſt, therefore, have eſcaped thoſe who have highly extolled the ancient Hebrew muſic, or they muſt have been utterly ignorant of the art of ſinging. *Burney* Hiſt. of Muſ. Vol. I. pag. 250.

129) Nullus Levita ingrediebatur atrium ad miniſterium ſuum, priusquam quinque annorum ſpatio ipſum erudiviſſent. *Maimonides.*

130) Cumque poſt quinquageſimum ætatis annum nec vox ſatis firma ſoleat manere, ſed ſenili quadam trepidatione miſceri, nec omnium aures minimas quasque ſonorum differentias, aſcenſum vel deſcenſum ſpectantes obſervare, hic miniſterii terminus Levitis a Deo præfixus legitur Numer IV. 3. et VIII. 25. *Jan. Mich. Sonne* diſſert. de Muſica Hebræorum in ſacris ſtante templo adhibita, pag. 6.

daß die Musik der alten Hebräer an Vollkommenheit alle andere Musik übertroffen haben müsse [121]. Ihre Cantillation oder etwas ihr ähnliches, kann vortreflich gewesen seyn; ihre Musik aber und ihr Gesang auf keine Weise.

§. 86.

Sonderbar ist es indessen doch, daß die alten Hebräer bey aller ihrer Liebe zur Musik, und bey der häufigen Anwendung derselben zu allen ihren Festen, nicht über diese Cantillation hinaus zu kommen vermocht haben. Der Gesang nach unserer Art scheint eine so natürliche Sprache und Aeusserung unserer Empfindungen zu seyn, daß man glauben sollte, er sey weit leichter zu finden als zu verfehlen. Er scheint in der Natur bloß einige Stufen höher zu liegen, als die Cantillation, und wer einmal bis zur Cantillation gekommen ist, darf, wie ich glaube, nur noch wenige Schritte weiter gehen, um ihn auf demselben Wege zu finden. Die Griechen, und nachher die Römer haben ihn gefunden; wie mag es zugegangen seyn, daß die Hebräer ihn allein verfehlt haben? Ich finde, daß dieses vorzüglich aus zwey Ursachen geschah, und geschehen mußte: einmal weil die Hebräer eine unwandelbare Anhänglichkeit an alte väterliche Gewohnheiten hatten, und zweytens weil ihnen solche Schauspiele mangelten, an welchen so wie nachher bey den Griechen und Römern auch Musik Theil nahm. Ueber beyde Ursachen muß ich mich deutlicher erklären.

§. 87.

Die ganze Art und Weise des jüdischen Gottesdienstes war schon von Mose beym Ausgang der Kinder Israel aus Egypten bestimmt und festgesetzt. Alles, was diese Einrichtung betraf, wurde für heilig gehalten, und als wirklicher Befehl Gottes angesehen. Der gröste Theil dieser gottesdienstlichen Gesetze wurde noch ausserdem als vorbildlich, folglich wenigstens bis zur Ankunft des Messias für verbindlich und unabänderlich betrachtet. Den Bewahrern derselben, den Priestern und Obrigkeiten, war es bey Strafe des Todes und des göttlichen Fluches verboten, das geringste hinzu zu setzen, wegzunehmen oder zu verändern. Kein Israelite durfte es daher wagen, in irgend einem Stücke von diesen Mosaischen Gesetzen abzuweichen. Wenn nun die oft erwähnte Cantillation wirklich nur der erste Schritt zum wahren musikalischen Gesang ist, und die Hebräer in der Zeit, in welcher sie ihre Gesetze zuerst empfiengen, unstreitig das rauheste und unkultivirteste Volk waren, also unmöglich so wenig im Gesange als in irgend einer andern Kunst, weit über die ersten Schritte hinaus seyn konnten, so diente ihr Gesang nach seiner damaligen ersten und unvollkommenen Beschaffenheit dennoch zur Richtschnur, nach welcher sie auf ewige Zeiten singen mußten. Alles, worin sie in der Folge von dieser ersten Richtschnur abgehen durften, konnte bloß beym immer gröserm Anwuchs der Nation in der Vermehrung der Zahl der Sänger und Spieler bestehen. Aber die Art und Weise ihres musikalischen Gottesdienstes mußte zu den Zeiten Davids und Salomons noch eben so beschaffen seyn, wie sie zur Zeit ihres ersten Gesetzgebers beschaffen war. Wie sollen also die Hebräer unter solchen Umständen, unter so festen und dauerhaften Verbindlichkeiten, im Stande gewesen seyn, ihren Gesang nach und nach zu vervollkommnen, da sie nichts daran ändern durften?

§. 88.

Die Schauspiele haben zu allen Zeiten und bey allen Völkern, bey welchen sie gebräuchlich waren, zur Ausbildung der Künste, und wahrscheinlich auch der Wissenschaften und Sitten, ungemein viel beygetragen, ad altissimum dignitatis fastigium evectus, omnibus modis promoverit; Salomonem vero, cum infusa ab Altissimo beatus sapientia fuerit, ut alterum rerum omnium, ita etiam musicæ peritia maxime imbutum fuisse quis unquam dubitare vellet? *Loc. cit. pag. 5.*

121) Hinc etiam colligitur, musicam eorum rudem non fuisse, sed elegantissimam, et moderna, utut altius provecta, longe excellentiorem, imo tempore Davidis et Salomonis perfectissimam, David enim cum a puero Musicam ageret, Musicæque mirum in modum afficeretur, fieri certe non potuit, quin

getragen. Wenn die Griechen und Römer weniger an alten väterlichen Gewohnheiten hiengen, als die Egypter und Hebräer, und in allen Zweigen der menschlichen Kultur sich weit über sie erhoben, so hatten sie vielleicht wenigstens die erste Entwickelung dieser Vorzüge bloß der Einführung ihrer Schauspiele zu danken. In besonderer Anwendung auf Musik ist dieses unwidersprechlich. Nicht nur die Geschichte der Griechen und Römer beweist es, sondern auch die Geschichte der neuern europäischen Kultur. Unsere jetzige Musik, in ihrer ganzen Vollkommenheit, ist eine Frucht des Theaters. Alle ihre Biegsamkeit, ihre Mannichfaltigkeit im Ausdruck unserer Empfindungen, kurz alle die Vorzüge, die sie zu einer wirklich an einander hangenden Sprache des Herzens machen, hat sie demselben einzig und allein zu verdanken.

So lange eine Kunst noch bloß bey gottesdienstlichen Festen angewendet wird, wo man alles, nicht nur wie die Hebräer, sondern auch in jeder Religion, für viel zu heilig hält, als daß es jemand leicht wagen dürfte, von einer einmal eingeführten Art abzuweichen, ist an einige Vervollkommung derselben auch nicht zu denken. Alles bleibt wie es einmal ist. Wären solche gottesdienstliche Einrichtungen in solchen Zeiten gemacht, wo die Nationen schon auf einer beträchtlichen Stufe der Kultur standen, so wäre diese Anhänglichkeit daran, für den dauerhaften Flor einer Kunst nützlich und wünschenswürdig. Gewöhnlich ist aber der Fall grade umgekehrt, und jedes Volk erhält seine ersten bürgerlichen sowol als gottesdienstlichen Gesetze, im Stande seiner Kindheit, wenn es an Sitten, Kenntnissen und Künsten noch rauh, unwissend und geschmacklos ist. In diesem Fall ist sodann eine Anhänglichkeit daran für die Kultur aller Art das nachtheiligste und hinderlichste, was man sich denken kann.

Durch die Einführung der Schauspiele ist dem nachtheiligen Einfluß einer solchen Anhänglichkeit am ersten und kräftigsten bey allen Nationen, deren Geschichte uns so weit bekannt ist, gesteuert worden. Im Schauspiel hält man nichts mehr für so heilig, daß man keine Veränderung desselben wagen dürfte. Im Gegentheil erfüllt es seine Bestimmung, die vorzüglich auf Ergötzung abzielt, desto besser, je mannichfaltiger und neuer es von Zeit zu Zeit erscheint. Jedermann nimmt sich die Freyheit zu billigen, was ihm gefällt, und zu tadeln oder zu verspotten, was ihm mißfällt. Dies ist der wahre Weg, auf welchem Künste und Wissenschaften zu ihrer möglichen Vollkommenheit gelangen können.

Bey den Hebräern konnte die Musik auf einem solchen Wege nicht zur Vollkommenheit gelangen: denn die Schauspiele, diese wahren hohen Schulen der schönen Künste, scheinen ihnen gänzlich unbekannt gewesen zu seyn. Luther hat zwar in seiner Vorrede zum Buch Tobiä und Judith vermuthet, daß die Griechen ihre Schauspiele von den Hebräern erhalten haben könnten, weil die beyden benannten Bücher wirklich etwas theatralisches zu haben scheinen. Allein diese Vermuthung widerspricht nicht nur allen übrigen Nachrichten von dieser Sache, sondern auch dem Charakter und den übrigen Einrichtungen der Hebräer. Die Talmudisten und andere jüdische Ausleger sagen einmüthig, daß bey den Hebräern alle Arten von Spielen, worunter die Schauspiele obenan gehören, nicht nur verboten waren, sondern auch von allen ächten Israeliten verabscheut wurden, weil einige, die es einmal wagten, den Spielen ihrer benachbarten Völker beyzuwohnen, sich ein grosses Unglück dadurch zugezogen haben. Der Talmud verdammt es gänzlich, bey irgend einer theatralischen Vorstellung gegenwärtig zu seyn, und von einem R. Simeon Ben pazi wird behauptet, daß er die Worte des ersten Psalms:

„Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen: noch tritt auf den Weg der Sünder: noch sitzet, da die Spötter sitzen."

auf folgende Weise übersetzt habe:

„Gesegnet ist der Mann, der seinen Fuß in keinen Schauplatz setzt, u. s. f." [112])

112) S. Allgemeine Welthistorie, B. 3. Seite 179.

Der Weg alſo, auf welchem die Künſte der meiſten andern Völker zu ihrer Vollkommenheit hinauf ſteigen mußten, war den Hebräern verſperrt; es konnte daher nicht fehlen, daß ſie hierin mit allen Nationen von gleicher Anhänglichkeit an alte einmal eingeführte Gewohnheiten, gleiches Schickſal haben mußten, das heißt: ſie waren nach ihren Geſetzen verbunden, von ihrer Entſtehung an, durch alle Perioden ihrer Staatsverfaſſung hindurch, bis zu ihrem endlichen Verfall, ſtets auf einerlei Stelle ſtehen zu bleiben, und zu Davids und Salomons Zeiten nicht ſchöner zu cantilliren, als kurz nach ihrem Ausgange aus Egypten.

§. 89.

Endlich iſt auch die Muſik von jeher bey allen Nationen nur mit andern Künſten und Wiſſenſchaften, ſo wie mit der Kultur der Sitten, Hand in Hand vorwärts gegangen. Vorzüglich ſind gute und reine Empfindungen des Herzens der fruchtbarſte Boden für ſie. Aber wie waren die Wiſſenſchaften, Künſte, (Poeſie abgerechnet) Sitten und Empfindungen der Hebräer beſchaffen? Ein faſt allgemeines Urtheil erklärt ſie für unwiſſend. Alle Fremde, ihre Sprache, Künſte, Wiſſenſchaften u. ſ. f. waren für ſie Gegenſtände der Verachtung oder der Verabſcheuung. Sie wußten nichts von allen den Künſten, die ein Volk blühend und glücklich machen können [133]). Nach den Ausdrücken der Bibel ſuchten ſie ihre größte Glückſeligkeit darin, unter ihren Feigenbäumen und Weinſtöcken zu ſitzen, und zu eſſen und zu trinken. Von ihrer unmenſchlichen Grauſamkeit werden uns in den heil. Büchern eine Menge Beyſpiele erzählt; nicht weniger von ihrer Neigung zum Aberglauben und zur Untreue gegen Gott, der ſie ununterbrochen mit Wohlthaten überhäufte. Kurz, ſelbſt mit dem unmittelbaren Unterrichte des Himmels blieb die Kultur dieſes Volks in jeder Rückſicht doch ſo weit zurück, daß es kaum unter die Zahl der kultivirten Nationen gerechnet zu werden verdiente [134]). Die Geſchichte der Kultur aller Völker bezeugt es, daß auch die Muſik nur in geſellſchaftlicher Vereinigung mit andern Künſten, Wiſſenſchaften und Sitten, nach und nach vollkommener wurde; ſoll die Muſik der Hebräer allein, wider alle Erfahrung, wider alle Vernunft, ohne alle Hülfsmittel, ohne Wiſſenſchaften, ohne Sitten, ohne feine Gefühle des Herzens, ohne gute Inſtrumente, ohne eine ſingbare Sprache, ohne eine muſikaliſche Schreibekunſt, ohne Theater, und ſelbſt ohne die Vergünſtigung, das geringſte in den einmal eingeführten und bekannten Melodien zu ändern, dennoch vollkommen geweſen ſeyn?

§. 90.

Pat. Martini hat dem erſten Bande ſeiner Storia della Muſica eine Diſſertation beygefügt, worin weitläuftig von der Muſik der Hebräer gehandelt und vorzüglich unterſucht wird, was für eine Art von Muſik im Tempel gebraucht worden ſey. Er findet, daß es unſer Choralgeſang geweſen ſeyn müſſe. Unter gehöriger Einſchränkung bin ich eben der Meynung. Jeſus und ſeine Apoſtel waren an jüdiſche Kirchengebräuche gewöhnt; es iſt daher ſehr begreiflich, daß durch ſie nicht nur andere gottesdienſtliche Einrichtungen, ſondern auch der Geſang, die Antiphonen, Collecten, Reſponſerien u. ſ. f. in die nachherige chriſtliche Kirche übergegangen ſind [135]). Da aber um jene Zeit, in welcher ſich die chriſtliche Religion zu verbreiten anfieng, ſchon griechiſche Kultur aller Art bekannt und eingeführt war, ſo bin ich ſehr geneigt, aus wichtigen Gründen dieſe Meynung dahin einzuſchränken, daß zwar der Gebrauch

133) Tous les etrangers, et leur langue, et leurs hiſtoires, et leurs arts, et leurs ſciences, étoient pour les Juifs un objet ou de mepris ou d'horreur. *Millot*, Elem. d'hiſt. gener T. I. p. 128.

134) — objets du mepris et de l'averſion de leurs voiſins; nation groſſiere, barbare, ſuperſtitieuſe, infidele au vrai Dieu qui la combloit de ſes graces; les Juifs, avec des lumieres et des loix venues du ciel, meritoient cependant à peine d'être mis au nombre des nations policées. *Ibid. pag. 124.*

135) Cum apud omnes, qui Synagogæ Judaicæ inſtituta, cum primitivæ eccleſiæ chriſtianæ ritibus contulerint, in confeſſo ſit, plurima ab eis in hanc introducta et ſervata fuiſſe; etiam canendi morem ab illa non male deduci arbitramur: in primis cum illi, qui primi religionem chriſtianam diſſeminarunt,

des Singens in der christlichen Kirche hebräischen Ursprungs sey, nicht aber die Art und Weise desselben. Vorzüglich die festgesetzten Tonarten, nach welchen unser Choralgesang schon in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche gesungen worden ist, bestätigen diese Meynung [135]). Diese sind unwidersprechlich griechischen Ursprungs, und wahrscheinlich in den Zeiten und Gegenden der ersten christlichen Religionsverbreitung schon so allgemein bekannt und angenommen gewesen, daß sie leicht der hebräischen Cantillation beygefügt werden, und dadurch eine Gattung des Gesangs hervorbringen konnten, die wie der Choralgesang, in einigen Dingen noch Aehnlichkeit mit der hebräischen Cantillation behielt, in andern aber einige Schritte weiter gieng, und auch etwas von dem Wesen des wahren Gesanges annahm. Es wird in der Folge dieses Werks über die Entstehung und Fortpflanzung des Choralgesanges eine ausführliche Erörterung vorkommen; ich halte es daher für unnöthig, hier mehr davon zu sagen. Alle andere Fragen, die über die Beschaffenheit der hebräischen Musik sonst noch gemacht werden könnten, worunter die, ob die Hebräer auch eine Harmonie gehabt haben, eine der vorzüglichsten ist, beantworten sich aus dem vorhergehenden von selbst. Wo kein eigentlicher Gesang ist, kann auch keine Harmonie seyn.

Litteratur der hebräischen Musik.

§. 91.

Je dunkeler die Materie ist, die ein Schriftsteller behandelt, desto nothwendiger ist es, daß er seinen Lesern die Quellen anzeige, aus welchen er geschöpft hat. Er setzt sie dadurch in den Stand, entweder eigene Untersuchungen anzustellen, oder zu beurtheilen, wie er seine Quellen benutzt oder betrachtet habe.

Die Litteratur der hebräischen Musik ist von einer gewissen Seite betrachtet, ausserordentlich weitläuftig, und wenn ich alle Schriftsteller anführen wollte, die auch nur beyläufig, wie die meisten Ausleger der Psalmen u. s. f. etwas darüber geschrieben haben, so würde mein Verzeichniß sehr stark werden. **Le Long** (in seiner Biblioth. sacr. 1723. fol. 2 Bände) führte schon zu seiner Zeit **zwölfhundert und dreyzehn** Schriftsteller an, die bloß über die Psalmen geschrieben hatten. Und wie viel ist nicht erst in den letzten 65 Jahren darüber geschrieben worden? — Die Zahl der Schriftsteller über die Psalmen allein, die sich sämmtlich beyläufig auch auf die Erklärung der darin enthaltenen musikalischen Ausdrücke einlassen, würde also in unserer Zeit leicht bis zu 1500 hinan laufen. Ich schränke mich daher hier hauptsächlich nur auf solche Schriftsteller ein, bey denen es Hauptabsicht war, die Musik der Hebräer entweder allgemein, oder nur nach einzelnen Theilen derselben zu untersuchen, deren Zahl noch immer so beträchtlich ist, daß sie einen Leser, der sie sämmtlich lesen und untersuchen will, auf eine lange Zeit hinlänglich beschäftigen können.

Judæorum fere institutis ac moribus uterentur. *Plantin*, de auctoribus Hymnorum etc. §. III. pag. 5.

135) Auch selbst noch in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche muß der Gesang noch bloße Cantillation gewesen seyn. Denn nach den ersten Regeln der alten Kirchenväter durfte sich beym Gottesdienst die Stimme der Singenden nicht zu so gezogenen Tönen erheben, wie nachher geschah, und wie es noch jetzt in unserm Choralgesang geschieht. Augustinus sagt daher (Confess. lib. 10. cap. 33.) der Ton der Stimme sollte so beschaffen seyn, *ut pronuntianti vicinior esset, quam canenti.* **Isidor** (de officiis eccleſiaſt.) führt eben diese Sprache: Primitus Eccleſiam ita pſallere ſolitam, ut modico flexu vocis Pſalmos modularetur, ita ut pſallens pronuntianti vicinior eſſet, quam canenti. Nach einem Manuscript des **Pambo**, Abts in Nitrien, welches in *Gerberti* SS. eccleſiaſt. de Muſica ſacra T. I. abgedruckt ist, läßt sich schließen, daß in dieser Art zu singen erst im vierten Jahrhundert, vielleicht zuerst in der Alexandrinischen Kirche eine Veränderung vorgenommen worden ist. **Pambo** scheint sich darüber zu beklagen.

§. 92.

Das beträchtlichste Werk über die Musik der alten Hebräer ist die Sammlung von 40 verschiedenen hierher gehörigen Schriften, welche **Blasius Ugolino** hat zusammen drucken lassen. Sein Werk führt den Titel: *Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima clarissimorum virorum opuscula, in quibus veterum Hebraeorum mores, leges, instituta, ritus sacri et civiles illustrantur.* Venedig, 1767. *fol. maj.* Der 32 Band dieser kostbaren Sammlung enthält ganz allein die erwähnten musikalischen Schriften, die ich aber hier nicht besonders auszeichne, sondern in der Folge, wenn sie an ihren Orten einzeln vorkommen, nur überall bemerke, daß sie auch in dieser Sammlung enthalten sind.

Ausser dieser Sammlung enthalten fast die meisten Werke, die die allgemeine Geschichte der Musik behandeln, auch besondere Kapitel über die Geschichte der hebräischen Musik. Diese will ich erst auszeichnen, sodann die besondern Werke in einigen Abtheilungen nach alphabetischer Ordnung auf einander folgen lassen.

1) *Blanchinus* (Francisc.) *de tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio. Romae, 1742. 4.*
Handelt auch von den Instrumenten der Hebräer.

2) *Bonanni, descrizione degl' instrumenti armonici d' ogni genere.* Die zweyte vermehrte Ausgabe vom Abt **Ceruti**. Rom, 1776. 4.
Enthält unter andern auch Beschreibungen und Zeichnungen von hebräischen Instrumenten.

3) *Bonnet* (Jaques) *Histoire de la Musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à present.* **Paris**, 1715. 8. Die Materialien zu diesem Werke stammen eigentlich vom Abte **Bourdelot**, und von **Bonnets** Bruder, **Bonnet-Bourdelot** her. **Bonnet** selbst hat sie bloß in Ordnung gebracht, und herausgegeben. Im Jahr 1725. kam zu Amsterdam eine neue und sehr vermehrte Ausgabe davon heraus, welcher noch 3 Theile beygefügt sind. Aus diesem Werke gehört bloß das 5te Kap. hierher: *Sentiment des Hebreux sur l'origine de la Musique, et l'usage qu'ils en faisoient.*

4) *Borde* (de la) in Paris; *Essai sur la Musique ancienne et moderne.* T. I. II. III. IV. Paris 1780. 4. Enthält:
Tom. I. Chap. 6. de la Musique chez les Juifs.
Chap. 7. dans les repas, les obleques et les vendanges.
Liv. II. Chap. I. Instrumens des Hebreux.

5) **Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß.** Aus dem Englischen übersetzt von **Johann Joachim Eschenburg**. Leipzig, 1769. 8.
Der 10te Abschnitt von Seite 275 bis 288 handelt von der natürlichen Vereinigung und dem Fortgange der Melodie und des Gesanges bey den alten Hebräern.

6) *Burney* (Charles) Doctor der Musik zu London; *A general History of Music, from de earliest ages to the present period. Vol. I. 1776. Vol. II. 1782. 4. London.* Der erste Band enthält: *the History of Hebrew Music*, von Seite 217 bis 252.

7) **Herder** (Joh. G.) **Vom Geist der ebräischen Poesie, B. 1. und 2. Dessau, 1782. 1783.**
Enthält im zweyten Band einige vorzügliche hierher gehörige Abhandlungen:
S. 374 — 78. **Von der Musik der Psalmen.**
S. 379 — 82. **Ueber die Musik.** Ein Anhang aus **Asmus** sämmtlichen Werken, **Theil I.** S. 87.

S. 266 — 274. **Verbindung der Muſik und des Tanzes zum Nationalgeſange.** Ein Anhang zum Liede der Deborah.

Noch auſſerdem kommen, zwar nicht unter beſondern Abſchnitten, ſondern hin und wieder zerſtreut, in dieſem Werke ſchätzbare Anmerkungen vor, z. B. von den Prophetenſchulen, von der Verbindung der Muſik mit der Weiſſagung u. ſ. f.

8) *Athanaſii Kircheri Muſurgia univerſalis, ſive ars magna conſoni et diſſoni, in X Libros digeſta. Tom. I. II. Romae 1650. fol.*

Enthält:

Tom. I. Lib. II. cap. IV. de Muſica antiqua inſtrumentisque Hebraeorum, et qualia illa fuerint.

§. 1. de inſtrumentis Hebræorum Polychordis, ſive Neghinoth.
§. 2. de pulſatilibus inſtrumentis Hebræorum.
§. 3. de inſtrumentis pneumaticis Hebræorum.
§. 4. de uſu inſtrumentorum muſicorum apud Hebræos.
§. 5. de Muſicis celebrioribus apud Hebræos.

Cap. V. de Muſica Davidis.

§. 1. Vtrum Pſalmi Davidici ſoluta oratione an vero carmine conſcripti ſint, et quo genere carminis?
§. 2. de titulis Pſalmorum.
§. 3. de acroſtichis Pſalmorum verſibus.
§. 4. de tropis et figuris, atque arte poëtica in Pſalmis latente.
§. 5. de diverſis metris, quibus Pſalmi conſcripti ſunt.
§. 6. de Muſica moderna Hebræorum.

Iſt in Ugolini Theſauro pag. 354 — 416. abgedruckt.

9) *Legipontius* (Oliverius) *de Muſica, ejusque proprietatibus, origine, progreſſu, cultoribus, et ſtudio bene inſtituendo, Diſſert.* Iſt in deſſen Diſſert. philolog. bibliograph. die fünfte. Nürnberg 1747. 4.

§. 2. de origine et progreſſu Muſices, ejusque apud Hebraeos et Graecos cultu.

10) **Marpurgs** (Friedr. Wilh.) Kriegsrath zu Berlin; **Kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik.** Berlin, 1759. 4. Enthält ebenfalls das nöthigſte von der hebräiſchen Muſik, obgleich nicht unter beſondern Abſchnitten.

11) *Martini* (Giambatiſta) ein Minorit in Bologna, geb. 1706. *Storia della Muſica.* Tom. I. 1757. Tom. II. 1770. Tom. III. 1781. 4. In Bologna.

Enthält folgende hierher gehörige Kapitel:

Tom. I. Cap. 4. dalla naſcita di Moſe ſino alla di lui morte.
Cap. 5. dalla morte di Moſe ſino al regno di David.
Cap. 6. dal regno di Davidde ſino a quello di Salomone.
Cap. 7. dalla fabrica del Tempio a tutto il regno di Salomone.
Cap. 8. dal regno di Salomone ſino alla diſtruzione, e riſſacimento del Tempio.
Cap 9. della Muſica ebrea nei Conviti, e nell' Eſequie, e nelle Vendemmie.
Diſſert. III. del Canto, e degli ſtrumenti muſicali degli Ebrei nel Tempio.

12) **Mattheſon** (Johann) **der muſikaliſche Patriot, welcher ſeine gründliche Betrachtungen über geiſtliche und weltliche Harmonien u. ſ. f. mittheilt.** Hamburg, 1728. 4. Der

gröſte Theil dieſes Werks handelt von der Muſik der Hebräer und von den Ueberſchriften der Pſalmen.

13) *Merſenne* (Marin) ein Minorit, geb. zu Oiſe in dem Herzogthum Maine 1588; *Quæſtiones celeberrimæ in Geneſin.* Paris, 1623. *fol.* In dieſem Werke handelt der Verf. durch Veranlaſſung des Verſes: Et nomen fratris ejus Jubal. Ipſe fuit pater canentium cithara, et organo, von Muſik folgenden Inhalts:

Quæſt. 56. Quænam fuerint inſtrumenta harmonica, quibus tum Hebræi quam Græci, cæteræque nationes utuntur, aut etiam antiquitus utebantur.

Quæſt. 57. de vi Muſicæ tum antiquorum, tum noſtræ. Dieſe Quäſtion iſt in 17 Artikel zertheilt, wovon folgende hierher gehören:

Art. 7. de verſibus, et quantam vim Muſicæ tribuant, quodque neceſſarii ſint, ut perfecte vires exerat, ubi nonnulla de verſibus hebraicis afferuntur.

Art. 8. Quod lingua hebraica verſus noſtris ſimiles pati valeat adverſus Scaligerum.

Art. 17. de Muſica Hebræorum, et explicatio locorum Scripturæ ſacræ, quæ de Muſica, et vi ſonorum loquuntur.

Iſt auch einzeln in *Ugolini* Theſaur. antiq. ſacr. Tom. XXXII. pag. 497. abgedruckt.

14) *Praetorii* (Michael) *Syntagma muſicum ex veterum et recentiorum eccleſiaſticorum autorum lectione, Polyhiſtorum conſignatione, variarum linguarum notatione, hodierni ſeculi uſurpatione, ipſius denique muſicæ artis obſervatione* etc. *collectum. T. I. II. III. 1614. 1618. 4.* Enthält zur Geſchichte der hebräiſchen Muſik folgende Kapitel:

Tom. I. cap. 1. de chorali muſica et veterum Pſalmodia, in Judaicis, Aegyptiacis, Aſiaticis, Græcis et Latinis eccleſiis recepta.

cap. 2. quo modulandi genere frequentata.

cap. 3. quam devote et reverenter habita.

cap. 4. quam convenienter cuilibet rei, quibus modis, quibusque melopœis coaptata fuerit; ubi non vulgaria de Hebræorum accentibus inſerta ſunt.

Tom. I. Membr. IV. cap. 1. exhibetur Θεωρία ὀργανικῆς, ſive contemplatio muſicæ inſtrumentalis eccleſiaſticæ, in eccleſia tam veteris, quam novi teſtamenti uſurpatæ. Nempe, de prima ejus adinventione, et ad religionis exercitium translatione.

cap. 2. de choro muſico in templo Hieroſolomitano, et muſicis Leviticis.

cap. 3. de eorum ætate et numero.

cap. 4. de officiis.

cap. 5. de ſuſtentatione.

cap. 6. de titulis Pſalmis Davidicis præfixis.

cap. 7. quæque inſtrumentorum ſpecies ex illis eliciantur.

cap. 8. de organo.

cap. 9. de cithara et chordis, de Nablo et cymbalis, et Pſalterio Decachordo.

cap. 10. de Tympano.

cap. 11. de tuba et buccina, etc.

15) Hiſtoriſche Beſchreibung der edlen Sing- und Klingkunſt, in welcher derſelben Urſprung und Erfindung, Fortgang, Verbeſſerung u. ſ. f. erzählt wird, von Wolfg. Caſp. Printz. Dresden 1690. 4. Enthält 3 Kapitel zur Geſchichte der hebräiſchen Muſik gehörig, folgenden Inhalts:

Kap. 2. Von den berühmteſten Erfindern und Ausübern der Muſik, welche nach der Sündfluth bis auf die Zeiten der jüdiſchen Könige Davids und Salomons gelebt haben.

Kap. 3. Von den muſikaliſchen Inſtrumenten, welche zu Davids und Salomons Zeiten im Gebrauch geweſen ſind.

Kap. 4. Erörterung der Frage: ob die Muſik zu den Zeiten Davids und Salomons figural, und unſerer heutiges Tages gebräuchlichen Muſik gleich, oder ob ſie choral, und der heutigen Muſik ganz unähnlich geweſen ſey.

16) **Wald** (Samuel Theophil) *Hiſtoriae artis muſicae ſpecimen primum.* Halle, 1781. 4. Betrift vorzüglich die hebräiſche Muſik.

§. 93.

Schriften, welche von der Muſik der Hebräer nach ihrem ganzen Umfange handeln, ſind folgende:

Bartolocius (Julius) geb. 1613: *de Hebraeorum Muſica, brevis diſſert.* In deſſen Biblioth. rabbin. *Romae, 1693. fol.* Part. IV. p. 427.

— — *de Pſalmorum libro, Pſalmis et muſicis inſtrumentis.* Ibid. Part. II. p. 184. Steht auch in *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. 32. p. 457.

Bedford (Arthur) *Scripture Chronology demonſtrated by Aſtronomical Calculations* etc. Handelt: 1) *of the Muſik of the Greeks and Hebrews; 2) of the Muſik and ſervice, as performed in the Temple.*

S. The preſent State of the republick of Letters. 1730. London. 8. pag. 335.

Botriſius (Joan. Henricus) ein Profeſſor der Philoſophie und Conrector zu Schweinfurt; *de Muſica Praexercitamento Ebraeorum, quibus ad ſapientiam divinorum ſe praeparabant.*

S. Miſcellanea Lipſienſ. Tom. IV. pag. 56 — 68. Obſervatio LXXV. und *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. XXXII. pag. 659.

Bodenburg, ein Rector zu Berlin: **Einladungsſchrift von der Muſik der Alten, ſonderlich der Ebräer und von den berühmteſten Tonkünſtlern des Alterthums.** Berlin, 1745.

S. Mittags hiſt. Abh. von den Orgeln. S. 5. in der Note.

Contant (de la Molette du) Vicaire general de Vienne (en Dauphiné) *Traité ſur la poëſie et la muſique des Hebreux, pour ſervir d'introduction aux pſeaumes expliqués.* Paris, bey Mouſtard, 1781. 8.

Chap. IV. Muſique des Hebreux.

§. 1. Son antiquité.

§. 2. Multitude des Muſiciens conſacrés au culte du Tabernacle ou du Temple.

§. 3. Vrais noms des inſtrumens de la Muſique hebraique.

§. 4. Perfection de la Muſique des Hebreux.

§. 5. Effets de la Muſique chez les Hebreux.

§. 6. Etat de la Muſique chez les Hebreux.

§. 7. Erreurs des Modernes, touchant l'intonation des intervalles muſicaux.

§. 8. Principes fondamentaux d'intonation.

§. 9. Progreſſion triple de ſept termes, d'où ſe tirent les ſept ſons du Syſteme diatonique.

§. 10. Semaine planetaire des Egyptiens, fournifſant divers ſyſtemes diatoniques.

§. 11. Conſequence que l'on peut tirer des principes des anciens en faveur de la Muſique des Hebreux.

§. 12. Obſervations ſur le vrai ſyſteme des Européens.
§. 13. Canaux par où l'art muſical ſe communiquoit du race en race chez les Hebreux.
§. 14. Muſique moderne des Juifs.
§. 15. Mauvaiſe nomenclature, et fauſſe deſcription que l'on donne communement des inſtrumens reçus chez les Hebreux.

Die meiſten §§. ſind aus Rouſſier genommen, und das übrige iſt ſeicht, ohne Urtheil und Sachkenntniß.

Hammond (Henr. Dr.) ein engliſcher Theolog, geb. 1605. *Paraphraſe and annotations upon the Books of the Pſalms.* Enthält auch: *Account of the uſe of Muſik in Divine Service.*

Harenbergius (Joan. Chriſtophorus) *Commentatio de re Muſica vetuſtiſſima, ad illuſtrandum Scriptores ſacros et exteros accommodata.* 1753. (In den Miſcellaneis Lipſienſ. novis ad incrementum ſcientiarum etc. Vol. IX. p. 218 — 268.) In dieſem Werke werden folgende Sachen abgehandelt: 1) die bey den Juden und andern älteſten Völkern gebräuchl. muſ. Inſtrumente. 2) Urſpr. der muſ. Inſtr. der Gedichte und Melodien bey den Griechen; 3) von den Melodien der Ebräer und älteſten Noten der Europäer; 4) daß die alten den einſtimmigen Geſang geliebt ꝛc. Der Verf. theilt die Inſtrumente ein, in geſchlagene, geblaſene und gerührte. Gittith und Magadis hält er für einerley.

Horchius (Heinrich) Doctor und Profeſſor der Theologie zu Herborn; *Diſſertationes Theologicae tres.* Herborn, 1691. Die erſte Diſſert. handelt: *de igne ſacro et de Muſica, igni victimas abſumente accinente*, wie ſie nämlich von den Leviten und ihren Söhnen beſtellt und angeordnet war; ferner, daß die Leviten gewöhnlich die 3 Inſtrumente, nämlich die Cithar, das Nablium und Cymbalum gebraucht, und zu welcher Zeit es täglich geſchehen; endlich, daß an hohen Feſttagen noch andere blaſende Inſtrumente hinzugekommen ſind, nämlich die Schalmey und Trompete, und wie viel deren auf einmal gebraucht worden.

Iſt auch in *Ugolini* Theſ. antiquit. Hebraicarum T. 32. pag. 97 — 120. abgedruckt. Insbeſondere gehört hierher die Note 61.

Lampe (Fried. Ad.) *Exercitationum ſacrarum Dodecas, quibus Pſalmus XLV. perpetuo Commentario explanatur, immiſtis variis ad ſenſum S. Scripturae hieroglyphicum et antiquitates ſacras ſpectantibus.* Ums Jahr 1720.

Handelt p. 21. von den unterſchiedenen Klaſſen der levitiſchen Sänger, und den darin liegenden geheimen Abſichten.

Lamy (Bern.) *Diſſertatio, de Levitis Cantoribus, eorum diviſione, claſſibus: de Hebraeorum canticis, muſica, inſtrumentis etc. deſumta ex libro de Tabernaculo fœderis.*

In *Ugolini* Theſaur. Antiquit. ſacr. T. XXXII. pag. 571 — 642. Enthält 10 Abſchnitte folgenden Inhalts:

Sect. 1. de Levitis cantoribus, numero eorum, et claſſibus. Nec mulieres, nec etiam virgines admittebantur, ad cantandum in templo.

Sect. 2. de Hebræorum canticis, pſalmis, carminibus, arte qua pangebantur. Carminibus multa additur gratia ex cantu.

Sect 3. Edito vocis, aut alio quocumque ſono, et motibus variis corporis homines teſtantur mentis ſuæ affectus. De variis modis quibus ſonus poteſt excitari.

Sect. 5. Propoſitiones harmonicæ inveniuntur; et totius muſices reteguntur fundamenta.

Sect. 6. de diverſis Muſices modis. Unde illi olim tanta vis? An illam amiſerit? Hebræi muſicam excoluere.

Sect. 7. de inſtrumentis muſicis, quorum uſus erat in templo, et de canticorum diverſis ſpeciebus.

Sect. 8. Muſica templi, quæcumque fuerit cenſenda præſtantiſſima. Hebræis debetur origo muſicæ quam Græci tribuunt Pythagoræ.

Sect. 9. An foli Levitæ canerent in templo? His adjungebantur Rechabitæ. Quo in loco ſtarent cantores? Quo ordine, quibus temporibus ſacra cantica decantarent.

Sect. 10. A quibus autoribus compoſiti Pſalmi, et qua occaſione. A quibus cantoribus decantati, quibusve inſtrumentis muſicis. Hæc omnia indicant tituli Pſalmorum, ſed hi tituli non ſunt omnes certæ autoritatis.

Lightfood (Johann) ein gelehrter Engländer; *Deſcriptio Miniſterii Templi Hieroſolymitani.* Tom. I. Cap. VII. Sect. IL wird *de Cantoribus et Muſica Templi, variisque inſtrumentis muſicis* gehandelt.

Löſcher (Caſpar) Generalſuperintendent zu Wittenberg, geb. zu Werda im Voigtlande 1636; *Diſſertatio hiſtorico-theologica de Saule per Muſicam curato.* **Wittenberg**, 1705. 4. 64 Seiten. Dies iſt ſchon die dritte Edition. Die erſte kam 1698 heraus. Daß übrigens Löſcher bey dieſer Diſſut. nur präſidirt habe, und der eigentliche Autor ſich **M. Heinrich Pipping**, aus Leipzig, nenne, verdient hier angemerkt zu werden.

Lund (Johann) **Alte Jüdiſche Heiligthümer, Gottesdienſte und Gewohnheiten des ganzen Levitiſchen Prieſterthums, Hamburg**, 1738. *fol.*

Handelt: *lib. 4. cap. 4.* von den levitiſchen Inſtrumenten und Sängern, pag. 839. *Cap. 5. pag. 845.* wie und welchergeſtalt die levitiſchen Sänger aufgewartet.

Lundius (Daniel) *Diſſertatio de Muſica Hebraeorum.* **Upſal**, 1707.

Marcello (Benedetto) ein Venetianiſcher Patricier, geb. zu Venedig 1680; *Eſtro-Poetico-Armonico.* Parafraſi ſopra *i primi XXV. Salmi, Poeſia di Girolamo Aſcanio Giuſtiniani, Muſica di Bened. Marcello.* Tomi IV. In Venezia, 1724 fol. Der zweyte Theil über die zweyten 25 Pſalmen, ebenfalls in 4 Foliobänden, ebendaſelbſt, 1726 und 1727.

Die Vorreden dieſes Werks enthalten viele Dinge, die Beſchaffenheit der Muſik der alten und neuen Hebräer betreffend.

S. Mattheſons Crit. muſ. und *Angel. Fabronii* Vit. Italor. Dec. IX. pag. 272 — 378. Er ſtarb 1729.

Mattei (Saverio) *Diſſertazioni preliminari alla traduzione de' Salmi*, **Padua**, 1780. 8 Bände. Die neunte Diſſertation des erſten Bandes handelt: *della muſica antica, e della neceſſità delle notizie alla Muſica appartenenti, per ben intendere, e tradurre i Salmi.*

Die zwölfte Diſſ. im zweyten Bande: *Salmodia degli Ebrei.*

Die achtzehnte Diſſ. im ſechſten Bande: *la Filoſofia della Muſica, o ſia la Muſica de' Salmi.*

Im achten Bande iſt eine Correſpondenz über die alte Muſik zwiſchen dem Verfaſſer, dem Abt Metaſtaſio und einigen andern abgedruckt.

Die Urtheile des Verfaſſers verrathen meiſtens eine zu geringe Kenntniß der Muſik, und einen allzugroßen Begrif von der hebräiſchen insbeſondere. Seine Hauptmernungen ſind: Die Pſalmen ſollen aus den Chorbüchern des Tempels, mit allen Muſikwörtern abgeſchrieben ſeyn. Einige

dieſer Muſikwörter ſollen Maeſtro di Capella, andere Sonetto, und noch andere die verſchiedenen Taktarten andeuten. Die Inſchriften der Pſalmen, ſo weit ſie die Muſik betreffen, ſollen von den Originalverfaſſern herrühren, aber das Hiſtoriſche derſelben von Esras, oder dem, der ſie geſammelt habe. Die Muſik, mit welcher die Pſalmen geſungen und begleitet wurden, ſtellt ſich der Verf. lieblicher und harmoniſcher vor, als die neuere. Manche Pſalmen ſollen unſern Litaneyen gleichen, auch eben ſo abgeſungen und begleitet werden ſeyn. Der Ueberſetzung der Pſalmen ſelbſt, ſind noch einige zerſtreute **Anmerkungen und Vermuthungen über die muſikaliſche Scala der Hebräer** beygefügt, worin beyläufig nochmals bewieſen wird, daß die neuere Muſik der alten weit nachſtehe.

Ouvrard (Rene) ein franzöſiſcher Canonicus, und Maitre de la Muſique de la St. Chapelle; *Hiſtoria Muſices apud Hebraeos, Graecos et Romanos.* Dieſes Werk wird von mehrern franzöſiſchen Schriftſtellern ſehr gerühmt. Fabricius aber zweifelt (Bibliographia antiquaria p. 373.) daß es wirklich herausgekommen ſey. Der Verf. iſt 1694 geſtorben.

Pfeiffer (Auguſt Friedrich) Profeſſor der oriental. Sprachen zu Erlangen, geb. daſelbſt 1748: **Ueber die Muſik der alten Hebräer. Erlangen**, 1779. 4. 59 Seiten, und eine Kupfertafel. Gehört unter die beſten Schriften dieſer Art.

Semmler (Chriſtoph) Ober-Diaconus zu Halle, geb. daſelbſt 1669; **Jüdiſche Antiquitäten der heil. Schrift. Halle**, 1708. 12. **Das funfzehnte und ſechzehnte Kapitel handelt von der Vocal- und Inſtrumentalmuſik der Leviten beym Gottesdienſt.**

Einzeln abgedruckt in **Mitzlers** muſ. Bibl. B. 2. Seite 71 — 88.

Sennertus (Andreas) Profeſſor zu Wittenberg, geb. daſ. 1606; *De Muſica quondam Hebraeorum.*

S. **Jöchers** Gel. Ler. und *Le Long* Bibl. ſacra p. 959.

Til (Salomon van) Prediger und Profeſſor zu Dortrecht, zuletzt in Leyden, geb. zu Weſopen bey Amſterdam, 1643; *Digt- Sang- en Speel-Konſt, ſoo der Ouden, als byſonder der Hebreen, door een nieuwekeurig onderſoek der Oudheyd nyt ſyn vorige duyſterheyd wederom opgeheldert* etc. Dortrecht, 1692. 4. 3 Alphabete. Nach **Jöcher** iſt 1706. auch eine lateiniſche Ueberſetzung dieſes Werks herausgekommen. Mir iſt aber auſſer dem Original nur die deutſche Ueberſetzung unter dem Titel: **Dicht- Sing- und Spielkunſt, ſowol der Alten, als beſonders der Hebräer** ꝛc. Frankfurt, 1706. 4. 2 Alphabet und 15 Bogen, bekannt geworden, die 1719. in eben dem Format und Stärke zum zweytenmal aufgelegt worden zu ſeyn ſcheint.

Das Werk hat 3 Theile. Der erſte handelt von dem Urſprung und Fortgang der Dicht- und Singkunſt, in IX. Unterabtheilungen. Der zweyte von den hierher gehörigen Merkwürdigkeiten aus den Pſalmen Davids, in IX Abtheilungen, und der dritte von der Ordnung, nach welcher der Singdienſt der Leviten mußte eingerichtet werden, in 8 Abtheilungen. Einen Auszug hat *Ugolinus* ſeinem Theſ. ant. ſacr. T. 32. p. 231 — 350. in lateiniſcher Sprache einverleibt. Dieſes Werk iſt das vollſtändigſte über die Muſik der Hebräer, und verdiente eine beſſere Ueberſetzung, als die angezeigte deutſche iſt.

Tractatus de Muſica veterum Hebraeorum excerptus ex Schilte Haggibborim nunc primum a Blaſio Ugolino ex Hebraeo latine redditus.

In *Ugolini* Theſ. antiquit. ſacr. T. XXXII. p. 1 — 96. Enthält 10 Kapitel, die ſich über die meiſten Theile der hebräiſchen Muſik erſtrecken.

§. 94.

Schriften über einzelne Theile der hebräischen Musik sind:

1) über die musikalischen Instrumente der Hebräer.

Abicht (Joan. Georg) *Excerpta de Lapsu murorum Hierichunticorum.*
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 839.

Ansaldi (Casti Innocentis) *Ordinis Praedicator. de forensi Judaeorum Buccina Commentarius. Brixiae*, 1745. 4. 124 Seiten.

Calmet (Augustini) *Dissertatio in musica instrumenta Hebraeorum.*
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 775.

Drechslers (Joh. Gabriel) Schul-College zu Halle, geb. zu Wolkenstein in Meissen; *de Cithara Davidica, Dissert.* Leipzig, 1712. 4. 38 Seiten. Auch in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 171. wo noch ein Appendix symbolica et Hieroglyphica angehängt ist.
Der Hauptinhalt ist kürzlich folgender:
Cithara (§. 1 — 7.) Davidica (§. 2 — 6.) fuit instrumentum musicum (§. 8.) ex ligno, chordis, aliisque ad id pertinentibus (§. 10.) ab artifice in usum Davidis (§. 9.) arte formatum (§. 11. 12.) ad leniendam tristitiam (§. 13. 16.) excitandum pietatis ardorem, (§. 14. 17.) et laetitiam testandam, (§. 13.) ob specialem effectum malum spiritum a Saule amoliendi (§. 18. seq.) celebre.

Glaser (Johann Adam) Philosoph. Studios. Schauenstein-Variscus zu Leipzig; *Exercitatio philologica de instrumentis Ebraeorum musicis ex Psalmo IV et V.* Leipzig, 1686. 4. 2½ Bogen.
Mag. Christian Weidling, unter dessen Namen diese Dissert. im Walther steht, war Präses. Ist auch in *Ugolini* Thes. antiquit. sacrar. T. XXXII. p. 157. abgedruckt.

Huerga (Cyprianus de la) ein spanischer Cistercienser-Mönch; *De ratione musicae et instrumentorum usu apud veteres Hebraeos.*
S. *Jacobi de Long* Bibl. sacra p. 784.

Iken; Disputatio de tubis Hebraeorum argenteis.
S. Mitzlers mus. Bibl. B. 4. S. 120.

d'*Outreia* (Joh.) ein reformirter Prediger, zuletzt in Amsterdam, geb. zu Middelburg, 1713; *Disputationes XV. de Clangore Evangelii, sive de clangoribus sacris.* Handelt auch von der Musik der Hebräer, insbesondere aber *de instrumento Magrepha*, welcher Theil in *Ugolini* Thesauro antiquit. sacr. Tom. XXXII. abgedruckt ist. Starb 1722.

Pfeiffer (August) Superintendent zu Lübeck, *Tract. de Neginoth aliisve Instrumentis musicis Hebraeorum.*
In *Ugolini* Thesauro antiquitatum sacrarum Tom. XXXII. p. 801.

Reinhardus (Michael Henricus) *de instrumentis musicis Hebraeorum Dissertatio.* Wittenberg 1699.
S. Fabricii Bibliogr. antiq. c. 11. §. 15.

Schacchi (Fort.) *Dissertatio de inauguratione Regum Israel.*
In *Ugolini* Thes. antiquit. sacr. T. 32. pag. 805. Das 2te Kap. hat die Ueberschrift: Regi inaugurato buccina, tubis, ac tibiis praecinebatur. Das 3te: Buccina regiae praecentionis instrumentum explicatur. Das 4te: Tuba et tibiae regiae praecentionis instrumenta monstrantur. Die Instrumente sind in Kupfer gestochen.

Schottgen (Chriſtian) *Programma: an inſtrumentum Davidis muſicum fuerit ſtrictulus?* Francofort. ad Viadr. 1716. 4.

Sparre (Nicolaus Hierſingius) *de muſica et cithara Davidis ejusque effectu.* Halæ, 1713. 4. 10 Seiten.

Vensky (Georg) Auszug aus Wilh. Jones Jſeos Conjectaneis in Pſalmorum titulis, welche zu Leiden 1728 in 4. herausgekommen ſind.

Von der Muſik und den muſikaliſchen Inſtrumenten der Alten, ſonderlich der Hebräer.

In Mitzlers muſ. Bibl. B. 3. Seite 674 — 684.

Zega (Chriſtianus) *de Buccina Hebræorum, Diſſert.* Lipſ. 1692.

S. *le Long* Bibl. ſacr. p. 1027.

2) über die Ueberſchriften der Pſalmen, und andere darin enthaltene Ausdrücke von muſikaliſcher Bedeutung.

Broſſeit (Joan. Chriſtianus) M. A. Seminarii Philologici Senior zu Göttingen; *Conjectanea philologica de hymnorum apud Hebræos ſigno Sela dicto, quo inutia carminum repetenda eſſe iudicabant.* Gottingæ, 1739. 4. 3 Bogen. Der Reſpondent war **Rudolph Wedekind**, nachheriger Profeſſor in Göttingen.

Bucher (Samuel Friedrich) *Menazzeh'him*, die Capellmeiſter der Hebräer. Zittau, 1741. 4.

Byremeiſter (Henr. Joſ.) ein Magiſter; *Diſſertatio de Sela contra Gottlieb* (Reinec.)

In *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. XXXII. pag. 731.

Calmet (Auguſtin), ein geleſeter Benedictiner; *Diſſertation ſur la Muſique des Anciens et en particuller des Hebreux.* In deſſen Commentaire litteral ſur la Bibl. Tom. IV. p. 46 — 52.

— — Diſſertation ſur ces 2 Termes hebreux: *Lamnazzeah et Sela.* ibid. Tom. IV. p. 14 — 18. oder Tom. VIII. Beyde Werke ſtehen auch in einer lateiniſchen Ueberſetzung in *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. XXXII.

Excerpta ex Bibliotheca Rabbinica Julii Bartolocii de voce Sela.

In *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. Tom. XXXII. p. 679.

Hyſorus (Jacobus) *Diſputatio de inſcriptione Pſalmi vigeſimi ſecundi.* Wird bewieſen, daß ein muſikaliſches Inſtrument darin angedeutet werde.

In *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. XXXII. pag. 207 — 230.

Heumann (Chriſt. Aug.) Profeſſor zu Göttingen; *Programma de Sela, Hebræorum interiectione muſica.*

S. *eiusd.* Poeciles Tom. III. p. 471 — 484. Halæ. 1729. 8. Iſt auch in *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. XXXII. p. 735 abgedruckt.

Mattheſon (Johann) Legationsrath zu Hamburg: das erläuterte Selah, nebſt einigen andern nützlichen Anmerkungen und erbaulichen Gedanken über Lob und Liebe, als eine Fortſetzung ſeiner vermiſchten Werke. Ferner: Etliche hundert erhobener Schriftſtellen, die ſich ausdrücklich auf die Tonkunſt beziehen, und zur beſſern Aufnahme derſelben geſammlet ſind. Endlich: Verſuch einiger Oden über die Gebote Gottes. Hamburg, 1745. 8. 164 Seiten.

Paſchius (Joan.) Mag. *Diſſertatio de Selah, Philologice enucleato.* Wittebergæ, A. 1685.
In *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. XXXII. p. 689 — 722.

Reimm (Henr. Gottlieb) *De voce Sela.*
In *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. XXXII. p. 327.

3) Ueber die hebräiſchen Accente, als muſikaliſche Noten betrachtet.

Beck (M. Michael) *Diſſertat. de accentuum uſu et abuſu Muſico Hermeneutico.* Ext. in Theſauro Theol. philolog. etc. Amſterdam, 1701.

Guarin (Petr.) Presb. et Monach. ordinis S. Benedicti, è Congregatione S. Mauri; *Grammatica hebraica et chaldaica.* Paris, 1726. 4. Handelt Tom. II. Lib. III. cap. 1. *de accentibus, et de Hebræorum accentuum modulatione.* pag. 327. Sind auch einige Melodien beygefügt, deren ſich deutſche, franzöſiſche, italiäniſche und ſpaniſche Juden bedienen ſollen, die aber nach unſern Begriffen von Muſik höchſt elend ſind. Ein darunter befindliches vierſtimmiges Stück geht auf eine ſolche Art in Quinten und Octaven fort, wie man aus dem 9ten und 10ten Jahrhundert einige Beyſpiele hat.

Speidel (Johann Chriſtoph) Mag. Special-Superintendent und Stadtpfarrer zu Waiblingen; Unverweisliche Spuren von der alten Davidiſchen Singkunſt, nach ihren deutlich-unterſchiedenen Stimmen, Tönen, Noten, Takt und Repetitionen, mit einem Exempel zur Prob: Sammt einer Unterſuchung der *Dialogorum muſicorum*, und gründlichen Anweiſung zu einer accuraten Abtheilung der Pſalmen. Stuttgardt, 1740. 4. 48 Seiten.

Valentius (Joannes) *Hebræorum Proſodia.* Pariſiis, 1544. Im zweyten Buche dieſes Werkes wird de Muſico accentu gehandelt, und behauptet, daß die muſikaliſchen Accente bey den Hebräern noch mehr zur Bezeichnung eines künſtlichen Geſanges (cantus artificialis) gedient haben, als die neuern ſogenannten Noten.
S. *Bibl. Ugolini* Theſ. ant. ſacr. Vol. XXXII. in tract. de Muſica Hebræorum, excerpt. ex *Schilte Haggiborim*, pag. XVI.

Venetz (Georg) Gedanken von den Noten oder den Tonzeichen der alten Hebräer. In Mitzlers muſical. Bibl. B. 3. Seite 666 — 673.
Auſſer den hier angeführten Schriftſtellern handeln auch noch die meiſten hebräiſchen Sprachlehrer von den Accenten und ihrer muſikaliſchen Anwendung.

4) Von der Tempelmuſik der Hebräer insbeſondere.

Bedfort (Arthur) ein Engländer und Capellan zu Briſtol; *Temple Muſick, or an Eſſay concerning the Method of Singing the Pſalms of David in the Temple before the Babyloniſh captivity; wherein the Muſick of our Cathedrals is vindicated, and ſuppoſed to be conformable*, not only, to that of the primitive *Chriſtians*, but alſo to the *Practice of the Church in all preceding ages. London. 1712. 8.*

Eiſchour (Matthias) *de choro cantico, a Davide inſtituto, ut templo inſerviret. Hafniæ*, 1732. 4. 1 Bogen. Handelt 1) von der Einrichtung des Davidiſchen Muſikchors; 2) von der Kleidung der Sänger. Der Verfaſſer wollte laut der Vorrede, dieſe Unterſuchung fortſetzen, und nach und nach de inſtrumentis, domiciliis et loco canendi, tempore, materia, et modo canendi handeln. Wahrſcheinlich iſt aber nichts davon zum Vorſchein gekommen.

Schmidt (Joan. Ernest.) ein Magister; *Programma de cantandi ritu per noctes festorum apud Hebraeos.* Leipzig, 1738. 4.

Schudt (Joan. Jacobus) Rector zu Frankfurt, geb. das. 1664; *Dissertatio de cantricibus templi.*
In *Ugolini* Thes. antiq. sacr. T. XXXII. pag. 643 — 658.

Sonne (Janus Michael) *Dissertatio de musica Judaeorum in sacris stante templo adhibita. Hafniae,* 1724. 4. 2 Bogen.

Spenceri (Johannis) *Usus Musicae in sacris celebrandis.*
In *Ugolini* Thes. antiq. sacr. T. XXXII. pag. 556 — 570.

Treiber (Johann Friedrich) Mag. und Rector zu Arnstadt; *De Musica Davidica, itemque Discursibus per urbem musica nocturnis.* Ein Programm. Arnstadt, 1701. 1 Bogen.

5) Vermischten Inhalts:

Bagnoli (Alessandro) *Ragionamento in difesa delle Osservazioni del Sig. Ottavio Maranta, contra l'Antologia de Sig. Fabio Carsellini.* Rom, 1713. 4. 240 Seiten. Ist gegen einen Rabbinen, Raphael Rabbenius, gerichtet, der sich unter dem letztern Namen verborgen hatte, und beweist: daß die Musik der alten Hebräer nicht harmonisch gewesen sey.
S. Giornale de' Letterati d'Italia, Tom. 18. Articol. 7.

Otho (Joa. Henricus) *Specimen Musicae ex Lexico rabbinico excerptum.*
In *Ugolini* Thes. ant. sacr. Tom. XXXII. pag. 491. Handelt kürzlich von den meisten zur Musik der Hebräer gehörigen Dingen, nach den Begriffen der Talmudisten.

Reinhard (Michael Heinric) *de ἐργανοφυλακίῳ Musico Codicis Hebraei. Witteberg,* 1693.

Reyher (Andreas) ein Rector zu Gotha; *Specimen musicum pro Exercitio Ebraice conjugandi.* Gotha, 1671. 4.
S. *Ludovici* Schulhist. P. I. pag. 14.

Roesler (Valentin) aus Nürnberg: *Dissertatio philologico-theologica de Choreis veterum Hebraeorum.* Altorf, 1726. 4. 32 Seiten.

Schabtai ben Joseph, ein Rabbine und Bassist zu Prag; *Labia Dormientium.* Amsterdam, 1681. 4.
Im dritten Kapitel der zweyten Section werden musikalische Bücher der Juden angeführt.
S. Acta Eruditor. Lips. an. 1682. mens. Jul. p. 203. Dieses Werk ist hebräisch gedruckt, und, so viel ich weiß, nicht übersetzt worden.

Viertes Kapitel.

Geschichte der Musik bey den Griechen.

§. 1.

Wir nähern uns nunmehr in der Geschichte der Musik einer Epoche, die zwar noch immer größtentheils in tiefes Dunkel gehüllt ist, aber doch einen mit so mancherley Blumen geschmückten Zugang hat, daß die Untersuchung derselben Vergnügen und Ergötzung gewähren kann. Die Griechen sind unstreitig unter allen uns bekannten ältern Völkern in jedem Zweige menschlicher Kenntnisse und Künste, das kultivirteste gewesen. Philosophie, Dichtkunst, Beredsamkeit, bil-

dende Künste, kurz alles, was der Geist des Menschen unter den günstigsten Umständen hervorzubringen vermag, blühte unter ihrem schönen Himmel so vorzüglich, und trug so herrliche und reife Früchte, daß wir noch jetzt im Stande sind, nach mehrern Jahrtausenden uns an ihrer Schönheit zu ergötzen, und sie unserm Geiste als Muster zur Hervorbringung ähnlicher Früchte vorzuhalten. Mag doch unter solchen Umständen ein Geschichtschreiber, der den Gang und die Entwickelung eines einzelnen Zweiges der Kultur eines solchen Volkes erforschen will, nicht immer finden, was er sucht; mag doch die Entwickelung dieses einzelnen Zweiges von Kenntniß oder Kunst dunkel vor ihm bleiben, und seine Erwartung nicht vollkommen befriedigen: der Weg, auf welchem er seine Untersuchung anstellt, wird ihm immer angenehm seyn, wenn er auf allen Schritten, bald einen unterhaltenden Begleiter, bald einen unerwarteten Entgegenkommenden findet, der ihn für das, was er vielleicht vergeblich suchte, entschädigen kann. Seine Reise, auch wenn sie für seinen Hauptzweck fruchtlos bleibt, ist sodann dennoch nicht ermüdend für ihn, sondern vielmehr eine angenehme Lustreise.

Der Weg, auf welchem man die Musik der Griechen untersuchen und kennen lernen muß, ist gänzlich von dieser Art. Nur selten findet man genau, was man sucht. Dennoch begegnet man auf diesem Wege so vielen andern Kenntnissen und Künsten dieses Volks, daß man mit Vergnügen immer weiter auf demselben bis zum vorgesetzten Ziele fortwandelt, und sich gerne mit dem Wenigen begnügt, was man etwa gefunden hat.

§. 2.

Nicht alle, aber doch die meisten Schwierigkeiten, welche einer richtigen Vorstellung von der Beschaffenheit der egyptischen und hebräischen Musik im Wege standen, stehen auch noch unserer richtigen Vorstellung von der griechischen Musik im Wege. Denn obgleich die Griechen das erste Volk unter den Alten sind, von welchem wir sowol historische als dogmatische Schriften von der Musik desselben übrig behalten haben, so ist es doch noch immer das bloße Wort, was wir daraus erkennen können. Der Geist dessen, was ihre Worte andeuten sollen, ist, wenn nicht gänzlich, doch größtentheils mit der Zeit verflogen. Selbst die wenigen Melodien, welche man vor einigen Jahrhunderten entdeckt und nach dem Alypius entziffert hat, deren Aechtheit übrigens aus manchen Umständen zu erweisen ist, können uns diesen Geist nicht vollkommen wieder herstellen, und die Musik der Griechen bleibt uns noch immer gewissermaaßen eine musica occulta, die nach dem Gellius niemands Sache und ohne Nutzen ist [1]). Wenn wir indessen bey dieser Musik, eben so wie bey der egyptischen und hebräischen, den Unterricht durch eigenes Gehör entbehren, und wahrscheinlich immer werden entbehren müssen, (wenn wir nicht etwa den Gesang der Neugriechen dafür annehmen, und vermuthen wollen, er sey dem altgriechischen ähnlich), so haben wir dagegen auf der andern Seite gleichsam als Ersatz einen so reichen Vorrath an Nachrichten, daß wir die wahre Beschaffenheit dieser Musik daraus dennoch mit weit grösserer Wahrscheinlichkeit vermuthen können, als bey irgend einem andern alten Volke. Die dogmatischen Schriftsteller lehren uns, daß die Griechen ihre Musik nach gewissen Grundsätzen einrichteten, daß sie sie, obgleich gegen unsere Art betrachtet, nur sehr unvollkommen und mühsam, schon aufzuschreiben wußten u. s. f. Und die historischen nennen uns so manche Namen von berühmten griechischen Tonkünstlern, erzählen uns so viel wunderbares von den Wirkungen, die diese berühmten Tonkünstler durch ihre Mu-

1) Gellius lib. 23. c. 12. „Egregiam musicam, quæ sit abscondita, esse nullius rei. Nero beym Suetonius B. 4 sagt: Occultæ Musicæ nullum esse respectum, und Ovid: Non erit ignota gratia magna lyræ. Obgleich hier die Rede von solchen Leuten ist, die ihre Kunst verbergen und niemand lehren oder hören lassen wollen, so ist doch eine verlorne Musik mit einer bloß verheimlichten in einerley Rang. Sie nützen beyde niemand, und man kann sich von einer so wenig, wie von der andern einen Begriff machen.

sik hervorgebracht haben, daß sie für die Geschichte der griechischen Musik ungefähr gerade dasselbe sind, was die biblischen Bücher für die Geschichte der hebräischen Musik waren. Die dogmatischen Schriftsteller haben die Griechen vor den Hebräern voraus. Soviel nun diese in der Entwickelung der Lehrsätze, nach welchen die Musik der Griechen eingerichtet war, tiefer in das innere Wesen der Kunst eindringen, als der bloße Geschichtserzähler, so viel vollständiger wird auch durch sie unsere Vorstellung von derselben werden können.

§. 3.

Die älteste Geschichte aller Nationen ist mit Fabeln untermischt. Die allmälige Verfälschung der Ueberlieferungen, durch welche nur die Nachrichten aus der Vorwelt auf die Nachwelt fortgepflanzet werden konnten; die große Entfernung der Zeit, wodurch jeder Gegenstand nach und nach vergrößert wird, und eine ganz andere Gestalt gewinnt, als er ursprünglich hatte, macht die Entstehung dieser Fabeln sehr begreiflich. In einer gewissen Rücksicht machen sie sogar dem Herzen der Menschen Ehre. Denn da alle diese Fabeln bey allen Nationen sich hauptsächlich auf die ersten Stifter der Staaten, auf die ersten Erfinder und Lehrer menschlicher Kenntnisse und Künste, kurz auf die wirklichen ersten Wohlthäter der Menschen erstrecken, so ist sowol die Vergötterung dieser Personen, als die Erzählung ihrer übermenschlichen Thaten und Handlungen ein Beweis von Dankbarkeit und einer richtigen Schätzung solcher Wohlthaten. Die Griechen sind hierin mit andern Völkern völlig in einerley Fall. Zur Zeit der egyptischen und phönicischen Kultur, waren sie noch ein wildes in einzelnen Horden zerstreutes Volk. Weder dauernde häusliche Einrichtungen, noch irgend eine Kunst des Friedens, die das Leben der Menschen so sehr verschönern, war ihnen bekannt. Sie irrten wie andere wilde Thiere in unermeßlichen Wäldern umher, und lebten theils untereinander, theils mit ihren Nachbarn in unaufhörlichen Kriegen und Gefahren. Wenn nun in einer so fürchterlichen Verfassung bisweilen ein Egyptier Phönicier und Phrygier erschien, sie näher unter einander verband, sie die Kunst friedlicher und glücklicher zu leben lehrte, ihnen dazu dienliche Gesetze gab, u. s. f. so war er für sie ein Wohlthäter, der ihnen von Zeit zu Zeit immer größer und wichtiger erscheinen mußte, so wie sie nach und nach die Früchte seiner Wohlthat immer ruhiger genießen konnten, und sich dadurch wirklich glücklicher fühlten. Die Fabeln von Merkur, Apollo, Orpheus, Amphion und andern mehr, schreiben sich bloß aus dieser Quelle her. Sie waren die ersten, welche in den ältesten Bewohnern Griechenlandes menschliche Gefühle für Ruhe, Frieden, und gesellschaftliche Glückseligkeit aufweckten, und wurden nachher zur Dankbarkeit als Personen von ungewöhnlicher Güte und Kenntniß weit über andere Menschen erhoben, und endlich gar vergöttert.

§. 4.

Es gehört nicht zu meinem Zwecke, die erste Gründung der verschiedenen griechischen Staaten zu untersuchen [1]); es ist genug, hier nur überhaupt zu bemerken, daß die Griechen in ihrem ersten Zu-

1) Nach der gemeinsten Meynung wird Javan, einer von den sieben Söhnen Japhets für den Stammvater der Griechen gehalten. Der heil. Hieronymus hat hierüber folgende Stelle: Japhet filio Noe nati sunt septem filii, qui possederunt terram in Asia ab Amano et Tauro, Syriæ cœlos et Ciliciæ montibus, usque ad fluvium Tanain. In Europa vero usque ad Gadira, nomina locis et gentibus relinquentes: e quibus postea immutata sunt plurima, cætera permanent ut fuerunt. Sunt autem Gomer, Galatæ: Magog, Scithæ, Madai, Medi: Javan, Iones, qui et Græci: unde et mare Ionium etc. *Quæst. hebraic. in Genes. ad cap. X. v. 2.* Quoad Javan mira est interpretum consensio; illum esse Ionorum patrem unanimes asserunt. *Aug. Calmet in Genes. c. 10. v. 4.* Dieser nämliche Calmet führt aber noch an, daß zu Herodots Zeiten bloß die Jonier Griechen genannt wurden: Omnis autem difficultas in eo est, ut justa nominis hujus extensio innotescat. *Herodot. ævo (Lib. I.)* nomen hoc proprium erat solis ferme Asiæ minoris Ionis. Athenienses eosdem, multoque magis cæteros Græciæ populos hujus nominis pudebat. Sed antea nomen hoc ad Athenien-

ſtande eben ſo wie alle andere Völker, rauh und unkultivirt, folglich an Kenntniſſen und Künſten noch arm waren, und viele Jahrhunderte hindurch arm blieben. Der eigentliche Anfang ihrer Kultur ſteigt nicht viel über tauſend Jahre über unſere Zeitrechnung hinaus [1]). Alles, was vorher für griechiſche Kultur gehalten werden könnte, war nur der Anfang derſelben, die zuerſt im aſiatiſchen Jonien entſtand, von da nach Italien übergieng, und endlich erſt ins eigentliche Griechenland zurückkam, wo ſie die köſtlichen Früchte trug, welche noch jetzt die Bewunderung der aufgeklärteſten Völker erregen. Um indeſſen mit gehöriger Ordnung zu verfahren, zeichne ich hier diejenigen Begebenheiten und Perſonen in chronologiſcher Ordnung (ſo weit eine ſolche in ſo dunkeln Zeiten möglich iſt) aus, welche auf die Kultur der Griechen nicht nur überhaupt, ſondern insbeſondere auf die Ausbildung ihrer Muſik gewirkt haben. Dieſe Reihe von Begebenheiten und Perſonen, wird den hiſtoriſchen Theil dieſes Kapitels ausmachen. Ein zweyter Theil ſoll die Grundſätze erklären, nach welchen die griechiſche Muſik eingerichtet war. Die uns übrig gebliebenen muſikaliſchen Schriftſteller der Griechen werden in dieſem Theil zu Führern dienen, und unſer endliches Urtheil über die wahre Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik am ſicherſten leiten können. Endlich wird noch ein dritter Theil die Quellen bekannt machen, aus welchen theils hier geſchöpft worden, theils ein jeder noch weitere Unterſuchungen in dieſer Sache anſtellen kann.

§. 5.

Der erſte Theil muß zu leichterer Ueberſicht des Ganzen in verſchiedene Abſchnitte eingetheilt werden. Die erſten Zeiten der griechiſchen Geſchichte, die man die fabelhaften nennen kann, welche aber von Geſchichtſchreibern gewöhnlich die Götter- und Heldenzeiten genannt werden, ſind ſowol in Anſehung der darin lebenden Perſonen als ihrer Handlungen in ſo tiefe Dunkelheit begraben, und gewähren ſo wenig hiſtoriſche Gewißheit, daß ſie mit den folgenden Zeiten, in welchen jene Dunkelheit erhellet wurde, nicht verwechſelt werden dürfen. Gewöhnlich rechnet man die Zeit des trojaniſchen Krieges für den Zeitpunkt, in welchem die Gewißheit der griechiſchen Geſchichte ihren Anfang nimmt [2]). Alle Begebenheiten aus den vorhergehenden Zeiten ſind uns von Dichtern aufbehalten, denen es nicht ſowol um hiſtoriſche Wahrheit, als um ſchöne Darſtellung zu thun war, die folglich in ihren poetiſchen Beſchreibungen alles aufnahmen, was ihnen ihre lebhafte Einbildungskraft darbot, oder was ſie der Verſchönerung ihrer Darſtellung für zuträglich hielten [3]). Die meiſten Schriftſteller ſetzen die Zerſtörung von

ſes tantummodo, illorumque colonias pertinebat. Verum tamen eſt olim fuiſſe Achæos, Bœotos, et Macedonibus commune. Der Stammvater der Griechen mag nun aber geweſen ſeyn, wer er wolle, ſo iſt doch ſo viel nun faſt allgemein angenommen, daß Klein-Aſien das Vaterland aller Griechen iſt, und daß ſie von daher unter dem Namen Javaner und Pelasger in andere Gegenden zogen. Dieſe Jonier waren durch Handel und Nachbarſchaft mit andern ſchon gebildeten Nationen früher kultivirt, als die europäiſchen Griechen, und hatten ſchon vor Roms Erbauung 18 kleine Freyſtaaten errichtet, die in drey Eidgenoſſenſchaften, in die Joniſche, Aoliſche und Doriſche vertheilt waren. Von den Namen dieſer drey Eidgenoſſenſchaften ſchreiben ſich Joniſche, Aoliſche und Doriſche Tonarten her, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden. Sonſt unterſcheidet man gewöhnlich 1) Alt-Griechenland, oder Jonien in Klein-Aſien. 2) Das eigentliche Griechenland im Peloponnes, Hellas, Theſſalien, Macedonien, Epirus, und auf den Inſeln. 3) Groß-Griechenland, in Neapel und Sicilien, und endlich 4) die Colonien in allen drey Welttheilen zerſtreut.

1) Man hält ſogar dafür, daß die höhere Kultur der ganzen Nation erſt ins Jahrhundert des Cyrus fällt, wo ſie vorzüglich durch den Thales, die Piſiſtratiden und den Pythagoras befördert wurde. Dies würde ungefähr nur 500 Jahre vor Chriſte ſeyn.

2) Diodore de Scile n'etend ce temps fabuleux que juſqu' à la guerre de Troye: et en effet depuis la guerre de Troye les choſes s'eclairciſſent davantage, et la verité ſe peut plus facilement decouvrir: mais tout ce qui la précede eſt tellement melé des fables, qu'il eſt difficile de diſcerner le vrai du faux. *L. Elites du Pin Bibliotk. univerſ. de l'Hiſt. Liv. 1. §. 8.*

3) ſ. *Plato. Alcibiades 2* ex verſ. Serrani pag 147. T. 2. Eſt nimirum univerſa poetica ænigmatum involutrix obtecta, ut quidem minime ſit vulgaris ho-

Troja in das Jahr der Welt 3122. oder 1184 Jahre vor der chriſtlichen Zeitrechnung. Seth. Calviſius geht nur wenig davon ab, und ſetzt ſie ins Jahr 1181 vor Chriſto. Andere nehmen ſtatt der Zerſtörung von Troja, den Anfang der Olympiaden als den wahren hiſtoriſchen Zeitpunkt der griechiſchen Geſchichte an, der nach der gewöhnlichſten Zeitrechnung ungefähr 400 Jahre ſpäter, nämlich ins 3328ſte Jahr der Welt, oder ins 776ſte Jahr vor Chriſto fälle [7]). Da es indeſſen ſehr zweckwidrig ſeyn würde, wenn ich mich hier in eine Unterſuchung einlaſſen wollte, welche Zeiteintheilung die vorzüglichſte ſey, und es in Anſehung der Perſonen und Begebenheiten, welche zur Geſchichte der griechiſchen Muſik gehören, ſchon hinreichend iſt, nur überhaupt die dunklern von den hellern Zeiten im Großen zu unterſcheiden, ſo theile ich den erſten Theil dieſes Kapitels in vier Abſchnitte ein, in welche alles, was zu meinem Zweck gehört, füglich wird gebracht werden können. Der erſte Abſchnitt handelt von der Muſik der Griechen unter den Göttern erſter Ordnung; der zweyte unter den Erden- oder Halbgöttern; der dritte von der Muſik der Helden und Heldenzeiten, bis auf den Anfang der Olympiaden. Dieſe drey Abſchnitte enthalten die dunkeln und fabelhaften Zeiten der Griechen, und faſſen ungefähr einen Zeitraum von 1030 Jahren in ſich, nämlich vom Jahr der Welt 2500 bis 3530. Der vierte Abſchnitt handelt endlich von der Muſik der Griechen vom Anfang der olympiſchen Spiele, bis dieſe Nation von den Römern unterjocht wurde; und giebt zugleich von den verſchiedenen muſikaliſchen Wettſpielen, welche bey den Griechen nach und nach eingeführt worden ſind, eine hinlängliche Nachricht. Dieſer letzte Abſchnitt faßt die hellern Zeiten der griechiſchen Geſchichte in ſich, und beſchließt den hiſtoriſchen Theil dieſes Kapitels.

Des vierten Kapitels erſter Theil.

Erſter Abſchnitt.

Von der Muſik der Griechen unter den Göttern erſter Ordnung.

§. 6.

Ueber den Urſprung der Muſik ſind die Meynungen der Griechen nicht ſehr getheilt; ſie halten ſie meiſtens für ein unmittelbares Geſchenk der Götter, und für eben ſo alt, als die Menſchen ſelbſt [8]). Die Stimme, ſagen die meiſten alten Philoſophen, ſey dem Menſchen nicht bloß dazu gegeben, ſeine Gedanken damit auszudrücken, ſondern auch ſich durch Geſang damit zu ergötzen. Ueber die Art und Weiſe aber, wie und von welchen Göttern ſie den Menſchen gegeben worden, ſind die Meynungen ge-

minis illam patefacere, et praeterquam quod etiam poeticos naturæ hujusmodi eſt, universum, dum illa etiam in hominem cadit invidum, et qui non vult a nobis animadverti, ſed hoc unum laborat maxime, ut ſuam celet ſapientiam: inde efficitur ut res ſit mirum in modum cognitu difficilis, ecquæ ſit poetarum ſententia. *Id. de Republ. lib. 2 p. 377 T. 2* — hi enim (*Hesiodus et Homerus et cæteri poetæ*) fallas quasdam fabulas effixerunt quas hominibus proponerent, et quæ jam olim mvilueruut, atque etiammum obtinent, etc. *Conf. Lactantius de falſa relig. lib 1 c. 15.*

8) *Varro* tria diſtinxit temporum eſſe tradit, *primum* ab hominum principio ad cataclyſmum priorem, quod propter ignorantiam vocatur *adelon*. *Secundum* a cataclyſmo priore ad Olympiadem primam: quod quia in eo multa fabuloſa referuntur, *mythicon* nominatur. *Tertium* a prima Olympiade ad nos, quod dicitur *hiſtoricon*, quia res in eo geſtæ veris hiſtoriis continentur. *Cenſorinus de die natali, cap. 21.*

9) — Viſus ſum obſervaſſe, naturalem quandam ineſſe omnibus inclinationem, et familiaritatem ad percipiendos concentus et numerorum concinnitates. *Dionyſius Halic.* Quoniam ipſam (Muſicam) hanc natura parens impertiſſe animadvertitur, quo tranſmiſſi laborum omnis moleſtiſſimum proclivius poſſet. *Cic. Tuſc. Quæſt.*

theilter. Wir halten uns hier bloß theils an die wahrſcheinlichſte, theils an die am meiſten angenommene Meynung, ohne uns in eine weitläuftige und unnütze Unterſuchung der übrigen einzulaſſen, und führen diejenigen Götter oder Menſchen nach einander an, welchen die erſte Erfindung einzelner Inſtrumente, oder anderer zur Muſik gehöriger Dinge zugeſchrieben wird. Alle Dinge in der Natur nehmen einen kleinen Anfang, und wachſen erſt durch tauſenderley Veranlaſſungen zu derjenigen Vollkommenheit hinauf, deren ſie in dieſer Welt fähig ſind. Mit der Muſik, der Frucht unſers Geiſtes, verhält ſichs nicht anders, und die Muſik aller Völker, ſo wie die Kenntniß eines jeden einzelnen Menſchen, hat durch dieſen von der Natur vorgezeichneten Weg allmälig und langſam zur Vollkommenheit gelangen müſſen.

Herodot erzählt uns, daß die Phönicier, welche ums Jahr 2500 (nach dem par. Marmor ſchon 2464) mit Cadmus nach Griechenland kamen, viele Kenntniſſe und Künſte dahin brachten [8]). Sie hatten eine Art von Leuten unter ſich, die ſie Cureten nannten, und welche eigentlich nach dem Lucian [9]) Prieſter der Cybele, nach dem Strabo aber, phrygiſche Flötenſpieler waren. Dieſe ſollen in den Künſten und Wiſſenſchaften der Phönicier vorzüglich erfahren geweſen ſeyn [10]). Einige davon ließen ſich in Phrygien nieder, und wurden daſelbſt Corybanten genannt; andere in Creta, wo man ſie *Idaei dactyli* nannte; die übrigen auf der Inſel Rhodus, unter dem Namen Telchines u. ſ. f. Da dieſe Cureten oder idäiſchen Dactylen den Gebrauch und Nutzen des Feuers, die Natur des Erzes und Eiſens kannten, und dieſe Metalle zu ſchmelzen und zu verarbeiten wußten, ſo wurde Cadmus durch ſie in den Stand geſetzt, ſich allerley Geräthſchaften und Waffen zu verfertigen. Mit dieſen Geräthſchaften, wozu auch noch Trommeln, Glocken und Pfeifen kamen, machten ſie bey ihren Opferfeſten einen ſo großen Lärm, ſchlugen nach einer gewiſſen Art von muſikaliſchem Zeitmaaß ihre Schwerdter ſo wild gegen einander, und ſchrien ſo heftig dazu, daß ſie in dieſem Zuſtande als wirklich begeiſterte, mit einer heiligen Raſerey befallene Leute anzuſehen waren. In dieſen wilden Opferfeſten findet man gewöhnlich den erſten Urſprung der griechiſchen Muſik [11]).

§. 7.

Der Name Cadmus iſt in der alten Geſchichte ſehr berühmt. Es hat aber mehrere Perſonen dieſes Namens gegeben. Fabricius führt ihrer drey an, einen Phönicier und zwey Mileſier. Die beyden letztern ſind offenbar die jüngern, und gehören eigentlich nicht hierher. Der eine ſoll zur Zeit

8) Phœnices illi qui cum Cadmo advenerunt, quorum Gephyræi fuere, tum hanc regionem incolunt, cum alias multas ductrinas in Græciam introduxere, tum vero litteras, quæ apud Græcos, ut mihi videtur, antea non fuerant. *Lib. V. pag. 357.* Edit. Laur. Vallæ. 8.

9) *De Saltatione*, pag. 14. 58. 154. Edit. Gilb. Cognati et Io. Sambuci 8.

10) *Strabo*, rer. geographic. Lib. X. pag. 464. 465. 466.

11) Studium muſicum inde cœptum cum Idæi dactyli modulos crepitu et tinnitu eris deprehenſos in verſificum ordinem transtulerunt. *Solinus* Polyhiſt. c. XI. Studium muſicum ab Idæis dactylis cœptum. *Iſidor.* origin. Lib. XI. c. 5. Dieſe *Idæi dactyli*, ſo wie die Cureten, Corybanten, Telchines, Galli, Cabiri u. ſ. f. ſind ſämmtlich Prieſter irgend einer Gottheit geweſen, und haben nur nach der Verſchiedenheit ihrer Wohnplätze dieſe verſchiedenen Namen erhalten. Die Feſte ihrer Götter wurden von allen auf einerley Art gefeyert. Sie geberdeten ſich nämlich raſend, und heulten gleichſam ihre Lieder unter einem fürchterlichen Lärm mit Trommeln und andern klingelnden und klappernden Geräthſchaften. Von den idäiſchen Dactylen hat Clemens von Alexandrien noch folgende hierher gehörige merkwürdige Stelle: Quidam autem ex iis fabuloſius, qui Idæi appellantur dactyli, ſapientes quosdam primum exortos eſſe dicunt, ad quos et Epheſiarum, quæ dicuntur, litterarum, et eorum, qui ſunt in Muſica numerorum referrur inventio. Propter quam cauſam ſunt appellati, qui ſunt apud muſicos, Dactyli. Phrygas autem erant et barbari Idæi Dactyli. *Stromat. lib. I pag. 306.* Edit. Sylburg. Fol.

des trojanischen Krieges, der andere aber noch viel später gelebt haben. **Plinius** [12]) und **Suidas** schreiben beyden wissenschaftliche Erfindungen zu, nämlich dem ältern die Kunst, in ungebundener Rede zu schreiben, und dem jüngern die Geschichtskunde. Dieser letztere soll Verfasser einer Geschichte von Attica in sechszehn Büchern gewesen seyn. Die meisten Untersuchungen hat der phönicische **Cadmus** veranlaßt, welcher eine Colonie von Egyptiern und Phöniciern nach Griechenland geführt, und die Stadt **Theben** erbaut haben soll. Nach der Meynung der meisten Geschichtsforscher war er ein Sohn des Phönicischen Königs **Agenor**, und wurde von seinem Vater nach Griechenland geschickt, um seine Schwester **Europa** zu suchen, die **Jupiter** entführt hatte. Ganz verschieden von dieser Meynung ist die, welche **Isaac Newton** in seiner Chronologie angiebt. Dieser behauptet, daß durch die glücklichen Kriege und Eroberungen **Davids**, 1045 Jahre vor Christo, in Phönicien und Syrien viele Auswanderungen veranlaßt wurden; daß diese Völker also von Sidon und David flohen, unter der Anführung des **Cadmus** oder anderer, nach Kleinasien, Creta, Griechenland und Lybien giengen, und an diesen Orten Schrift, Musik, Poesie, die Kunst Metalle zu verarbeiten, und andere Künste, Wissenschaften und Gewohnheiten der Phönicier einführten. Ist in der That ein vernünftigerer Grund dieser Auswanderung, als die fabelhafte Aufsuchung der entführten Europa. Dies soll ungefähr hundert und vierzig Jahre vor dem trojanischen Kriege, und im sechszehenten Jahre der Regierung Davids geschehen seyn. **Cadmus** soll zuerst auf der Insel Rhodus gelandet, von da nach Samothracien gegangen seyn, und daselbst die **Harmonia**, eine Schwester von Jasius und Dardanus geheyrathet haben. Diese Heyrath gab Gelegenheit zu den Samothracischen Mysterien [13]).

§. 8.

Von diesen Samothracischen Mysterien sowol als von der Verheyrathung des **Cadmus** und der **Harmonia** daselbst, giebt uns **Diodor von Sicilien** die ausführlichste Beschreibung. Er sagt, daß alle heydnische Gottheiten dabey gegenwärtig waren, und daß dies die erste Hochzeitfeyer gewesen sey, die diese Götter mit ihrer Gegenwart beehrt haben. **Ceres**, die dem **Jasion**, dem Bruder der Braut sehr geneigt war, machte dem jungen Paar ein Geschenk mit Früchten; **Mercurius** mit einer Lyre; **Minerva** mit ihrem berühmten Schild, Schleyer und ihrer Flöte; **Electra**, die Mutter der Braut, feyerte die Geheimnisse der **Cybele**, die für die Mutter der Götter gehalten wurde, und tanzte unter dem Schall von Cymbeln und Pauken einen Bacchustanz. (Diese Bacchustänze wurden **Orgia** genannt.) **Apollo** spielte die Cither; die **Musen** bliesen die Flöten dazu, und die übrigen Götter begleiteten dieses fröliche Fest mit lautem Geschrey des Beyfalls und der Freude [14]). Sowol nach dem **Diodor** (Lib. I. cap. 5.) als nach andern wird **Cadmus** für **Agenors** Sohn, und **Harmonia** für die Tochter **Jupiters** und der **Electra** gehalten. Eine Stelle aus dem **Athenäus**, die von **Evhemerus** [15]) angeführt wird, giebt aber beyden einen andern Ursprung. Nach dieser Stelle soll **Cadmus**

12) Lib. V. cap. 29 pag. 84. — *Cadmus*, qui primus prosam orationem condere instituit.

13) Chronolog. pag. 13. 131.

14) Sub id tempus Cadmus Agenoris filius ad investigandam Europam eo divertit, et particeps sacrorum factus, Harmoniam uxorem duxit, Iasionis sororem, non Martis filiam, ut Græci fabulantur. Hasque nuptias omnium primas deorum præsentia celebratas, perhibent. Ubi Ceres, Iasionis amore succensa, fruges pro munere exhibuit; Mercurius lyram; Minerva celebratum illud monile, peplumque et tibias; Electra magnæ deûm matris sacra, una cum cymbalis et tympanis, et orgia ducentium choris, donavit. Apollo autem cytharam pulsavit; Musæque tibias inflarunt; ac dii cæteri læta nuptias acclamatione secundarunt. *Biblioth. histor. Lib. V.* pag. 307. Edit. Laur. Rhodom. 8.

15) Antiquus author Evhemerus, qui fuit ex civitate Messana, res gestas Iovis, et cæterorum qui Dii putantur, collegit, historiamque contexuit ex titulis et inscriptionibus sacris quæ in antiquissimis templis habebantur, maximeque in fano Iovis Triphylii, ubi auream columnam positam esse ab ipso Iove titulus indicabat, in qua columna gesta sua perscripsit,

bloß ein Koch des Königs von Sidon, und die Harmonia eine Flötenspielerin in dessen Diensten gewesen seyn [16]). Cadmus entführte sie, und gieng mit ihr nach Griechenland. Dieser Erzählung zufolge glaubt man nun, daß Cadmus die Schrift, und Harmonia die Musik nach Griechenland gebracht hat. Einige glauben sogar, daß das Wort Harmonie, womit wir jetzt eine fortgehende Verbindung mehrerer Töne zugleich bezeichnen, von dem Namen der Harmonia abstamme, und in den ersten Zeiten den Inbegrif der ganzen Musik bedeutet habe; eine Bedeutung, worin dieses Wort sehr häufig sowol von alten als neuern Dichtern genommen wird. Wenn die Benennung unserer Harmonie wirklich einen solchen Ursprung hat, so ist es nicht zu verwundern, daß sich der wahre Begrif so schwer ergründen läßt, den die Griechen mit diesem Worte verbunden haben, da es mit der Sprache nicht eigentlich zusammenhängt, kein Stammwort hat, folglich auch von nichts hergeleitet werden kann [17]). Da die Harmonia übrigens die Flöte soll gespielt haben, worauf sich eine bloße Melodie hervorbringen ließ, so sieht man, daß ihr Name nur derjenigen Musik gegeben werden konnte, die sie zuerst in Griechenland einführte.

§. 9.

Die Meynungen über das Vaterland des Cadmus, und der Harmonia, (einige halten beyde auch für Egyptier) und alle die Begebenheiten, die ihnen zugeschrieben werden, mögen nun so verschieden seyn, als sie wollen, so stimmen doch die meisten darin mit einander überein, daß Cadmus zuerst phönicische oder egyptische Kultur nach Griechenland gebracht habe. Die Erfindung und Einführung der Buchstaben [18]), die erste Gründung des thebanischen Staats, die Einrichtung eines ordentlichen Götterdienstes, und endlich die erste Anwendung der Musik bey solchen Götterfesten durch die Priester der Götter, wird ihm nicht nur einmüthig zugestanden, sondern ist vielleicht unter den mancherley Fabeln, die von ihm und seinen Handlungen erzählt werden, gerade das, was man vernünftigerweise für das wahreste davon halten kann. Ueber sein Zeitalter ist man eben so getheilt, wie über die meisten seiner Handlungen. Wenn er nach Griechenland gieng, um seine Schwester Europa aufzusuchen, so muß er ein Zeitverwandter des Cretischen Jupiters gewesen seyn, welchem diese Entführung in Gestalt eines Ochsen zugeschrieben wird, und der zur Zeit Abrahams gelebt haben soll. Die Mythologen verstehen unter dieser Gestalt eines Ochsen bloß die Flagge des Schifs, auf welchem die Tochter des Sidonischen Königs entführt wurde, und unter dem Jupiter selbst einen König der Creter. Die Phönicier nannten bey ihrer ersten Ankunft in Griechenland einen jeden König Jao-pater (Jupiter), so wie die Egyptier Pharao, und die Römer Cäsar. Hieraus läßt sichs erklären, warum man in den alten Dich-

ut monumentum esset posteris rerum suarum. *Lactant. pag. 62.* Dieser Euhemerus soll in der 115 Olympiade gelebt haben; seine Geschichte der Götter ist aber größtentheils verloren gegangen. Bloß Athenäus hat einige Fragmente daraus aufbehalten, die aus dem dritten Buche genommen seyn sollen. (*Memoires de l'Acad. royal. des Inscript. et belles Lettr. Tom. VIII. pag. 111.* In der Quartausgabe.

16) Euhemere — assuroit que Cadmus etoit un Cuisinier du roi de Sidon, et que seduit par les charmes d'Harmonie, une des Musiciennes de la cour, il l'avoit enlevée et conduite dans la Bœotie. *Ibid. T. VIII. pag. 111.*

17) Man leitet zwar gewöhnlich das Wort Harmonie in den Wörterbüchern von ἁρμοζω, und dieses von dem alten Verbo Ἄρω, apto, her: mit wie vielem Grunde aber, mögen die Sprachkenner bestimmen. Nach dieser Abstammung kann jede aus mehrern Theilen ordentlich zusammengesetzte Sache Harmonie genannt werden.

18) Phœnices primi, fama si creditur, ausi
Mensuram rudibus vocem signare figuris.
Lucan. Lib. III.

C'est de lui (Cadmus) que nous vient cet art ingenieux,
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et par les traits divers de figures tracées,
Donner de la couleur, et du corps aux pensées.
Brebeuf.

tern und Geſchichtſchreibern ſo viele verſchiedene Perſonen unter dem Namen Jupiter findet [19]). Sie waren alle Könige, die in verſchiedenen Zeiten und Gegenden gelebt haben, und ſind in der Folge der Zeit, aus Mangel an ſichern Nachrichten, durch mündliche Ueberlieferungen von wer weiß wie vielen Jahrhunderten unter einander vermengt worden. An eine gehörige Auseinanderſetzung dieſer ſo alten und verwirrten Begebenheiten iſt daher in unſern Tagen nicht mehr zu denken.

Alles, was uns alſo aus dieſer erſten fabelhaften Zeit zu unſerm Zwecke wichtig iſt, beſteht bloß darin, daß Cadmus und ſeine Begleiter, die Cureten oder Idäi Dactyli zuerſt eine gewiſſe Art von Muſik nach Griechenland gebracht haben [20]), die zwar nichts als Geräuſch und Lärm war, und nur durch Trommeln und Cymbeln hervorgebracht wurde, aber dennoch die erſte Gelegenheit zu weiterer Ausbildung und Anwendung der Muſik gab. Hielt es doch Ariſtoteles der Mühe werth, zu bemerken, daß Archytas von Tarent, ein berühmter Mathematiker, eine Kinderklapper erfunden habe; warum ſollten wir in einer Geſchichte der Muſik einen Umſtand nicht anführen, der den erſten Schritt bezeichnet, welchen die Kunſt zu ihrer fernern Ausbildung unter einem Volke that?

Vom Jupiter.

§. 10.

So gering und rauh nun dieſe erſte Muſik geweſen ſeyn muß, welche die Idäi Dactyli zur Verbergung des jungen Jupiters auf dem Berge Ida oder anderwärts bey ihren Götterfeſten gemacht haben (denn ſie beſtand gewiß bloß in einer rhythmiſchen Wiederhelung eines einzigen Klanges), ſo läßt ſich doch vermuthen, daß ſie durch den Jupiter ſelbſt, nachdem er erwachſen, und König in Creta wurde, bald um vieles verbeſſert worden ſey. Das bloß rhythmiſche Klappern und Aneinanderſchlagen der Schwerdter, Spießen, vielleicht auch ſogar von Steinen u. ſ. f. kann den Menſchen bloß in der erſten Kindheit der Welt Vergnügen gemacht haben, und ſowol für die Ausüber, als Zuhörer erträglich geweſen ſeyn. Sobald die Menſchen anfangen, friedlich bey einander zu wohnen, müſſen ſehr bald auch ihre Ergötzlichkeiten von ihrer erſten Rauhigkeit und Wildheit etwas verlieren, und nach und nach immer feiner und menſchlicher werden. Jupiter muß nicht nur als ein kriegeriſcher und tapferer Mann den Cretenſern zuerſt ein ruhiges und friedliches Leben verſchaft, ſondern auch die Künſte und Kenntniſſe des Friedens unter ihnen ausgebreitet und nach damaliger Art ſehr verbeſſert und verſchönert haben.

19) Varro unterſcheidet ihrer mehr als dreyhundert. ſ. Mem. de l'Acad. des inſcript. et belles Lettres, Vol. II. pag. 442.

20) Von dieſen Cureten und Idäis Dactylis verdient noch angemerkt zu werden, daß ihnen nach einer Fabel von der Cybele der junge Jupiter anvertraut wurde, um vor ſeinem Vater, dem Saturnus ſicher zu ſeyn. Sie verbargen ihn in einer Höhle des Bergs Ida, und ſo oft er anfieng zu weinen, wie Kinder in ſeinen Jahren oft zu thun pflegen, ſangen ſie mit ihren Waffen um ihn herum, und machten einen ſo fürchterlichen Lärm mit Cymbeln, Trommeln, Spießen und Schilden, daß Saturn ſein Weinen nicht hören konnte. ſ. Noral. Comitis Mythologi. Lib. 2 cap. 1. Sed eum (Iovem) Rhea, quum eriam Opim dixerunt, ut memoriæ prodiderunt quidam, primum ipſa per aliquot dies clam educavit, ſed cum diu ſe illum occultare non poſſe arbitraretur, Corybantibus, qui vocati ſunt Curetes, et Dactyli Idæi, clam in Cretam transmittendum conceſſit: qui ſimulatis ſacrificiis inter Cymbalorum, tympanorumque ſtrepitum infantis vagitum occultarunt. *Virgil. Georgic. lib. 4 v. 149.*

Nunc age, naturas apibus, quam Jupiter ipſe
Addidit, expediam: pro qua mercede canoros
Curetum ſonitus, crepitantiſque ære ſecutæ
Dictæo cœli regem pavere ſub antro.

Lucretius de rer. natura, Lib. 2 v. 633.

Dictæus referunt Curetes: qui Iovis illum
Vagitum in Creta quondam occultaſſe feruntur;
Cum pueri circum puerum pernice chorea
Armati in numerum pulſarent æribus æra,
Ne Saturnus eum malis mandaret adeptus,
Æternumque daret matri ſub pectore volnus.

Wäre dieſes nicht, ſo würde man kaum einen vernünftigen Grund finden können, warum ihn die Fabel zum Gott aller Götter, und ſelbſt zum Vater der Grazien gemacht habe [21]). Unter dem Gott der Götter wird man wahrſcheinlich einen König der Könige verſtehen müſſen, das heißt: einen König, der mächtig und tapfer genug war, um ſeine Nachbarn ſo in Ordnung zu halten, daß ſie ihn und ſein Volk auf keine Weiſe beunruhigen konnten und durften. Und als Vater der Grazien wird er ein ſolcher Mann ſeyn, der ſein Volk die Annehmlichkeiten dieſes Lebens zuerſt gelehrt hat. Selbſt die Beredſamkeit muß durch ihn ſchon gewiſſermaaßen in Aufnahme gebracht worden ſeyn, weil ebenfalls eine Fabel ſagt, daß er ſie durch den Merkur den Sterblichen überſendet habe [22]). Daß er auch ein Freund der Muſik, und ſelbſt darin erfahren geweſen ſeyn müſſe, läßt ſich daraus ſchließen, weil er ſelbſt ſeinen Sohn Amphion darin unterrichtet haben ſoll [23]). Sowol die angeführten Fabeln, als auch der Umſtand, daß um dieſe Zeit ſchon nicht mehr bloß die rauhen und lärmenden Trommeln und Cymbeln, ſondern die ſanftern Saiteninſtrumente, wie die Lyre oder Cither nach und nach eingeführt wurden, beweiſen hinlänglich, um wie viele Schritte die Kultur des Cretiſchen Volks unter Jupiters Regierung ſchon vollkommener geworden ſeyn müſſe, und daß Jupiter vielleicht überhaupt die Muſik für das beſte Mittel gehalten hat, rauhe und wilde Menſchen zu bezähmen, und ihnen eine geſellſchaftliche Verbindung angenehm zu machen. Wenigſtens ſcheinen alle Fabeln von Apollo, Orpheus, Amphion u. ſ. f. auf dieſe Weiſe erklärt werden zu müſſen, wenn ſie nicht gänzlich ohne Sinn, ohne Grund und ohne Nutzen ſeyn ſollen.

Von der Minerva.

§. 11.

Auch weibliche Gottheiten wollten in dieſen erſten Zeiten an muſikaliſchen Erfindungen Theil nehmen, unter welchen hauptſächlich Minerva, die auch Pallas genannt wird, merkwürdig iſt. Sie wird ebenfalls für eine Tochter Jupiters gehalten, ſoll aber aus deſſen Haupt, dem Sitz der Weisheit und Klugheit, entſprungen ſeyn [24]), und wird eben deswegen die Göttin der Weisheit, des Kriegs und der Künſte genannt. Vorzüglich wird ihr die Erfindung der Flöte zugeſchrieben. Wenn und wie ſie auf dieſe Erfindung gekommen, beſchreibt uns Caſp. Bartholinus [25]) aus dem Pindar [26]) und Nonnus [27]). Als nämlich Perſeus mit Minervens Hülfe und Beyſtand, der Meduſa das Haupt ab-

21) ſ. *Diſſert. ſur les Graces, par M. l'Abbé Maſſieu*, in den Memoires de l'Academie roy. des inſcript. et belles lettres, Vol. III. pag. 133 der Quartausgabe, und Vol. VI. pag. 10 der Octavausgabe.

22) ſ. *Memoires de l'Acad. des inſcript. Vol. IX. p. 202.*

23) Heraclides in libro in quem collegit res muſicas, citharæ cantum ejusque artem excogitatam primum perhibet ab Amphione, Iovis et Antiopæ F. *patre nimirum docente.* Atque fidem facit huic ſententiæ ex deſcriptione quæ Sicyone eſt dedicata, ex qua et Sacerdotes Argivas, et poetas, et muſicos nominat. *Plutarchus de Muſica, pag. 1131.*

24) Ex importunis igitur vitæ perturbationibus, et e coeno tenebrarum mentis et inſcitiæ naſcitur ſapientia: quæ quoniam res eſt divina et Dei munus, dicitur a nonnullis merito Minerva e Iovis capite fuiſſe nata, quando memoriæ et ſapientiæ ſedes eſt caput, in quo divinum eſt et incredibile Dei et naturæ opificium. *Nat. Comit. Mythol. Lib. 4 cap. 5* Aetheris partem ſuperiorem Minervam tenere dicunt, et ex hac occaſione fingere poetas, quod de Iovis capite nata ſit. *S. Auguſt. de civit. Dei, lib. 4 cap. 10.*

25) Nec quæ huic inventioni occaſio fuerit ignoro. Scilicet quum Perſeus Meduſæ caput ope Palladis abſcidiſſet, ſorores ejus Stheno et Euryale ipſam lugebant. Ex capite lugentium, quod ſerpentibus erat opertum, ſibili erumpebant ſpeciem lugentium exprimentes, quod Pallas animadvertens excogitavit ut eundem ſonum Tibiis redderet. *De tibiis veter. Lib. 1. cap. 3. pag. 20.*

26) *Pythior. Od. XII.*

27) *Dionyſiac. Lib. 24 apud Barthol. loc. cit.*

Ne calamos comburas, unde tuæ vicinæ tibiæ,
Ne olim te reprehendat tua cantus amans Minerva.
Quæ olim Gorgonei terribile ſimulachrum capitis
Dicti, lybicum invenit conjuncturam figuram
tibiarum.

gehauen hatte, wehklagten ihre beyden Schweſtern Stheno und Euryale ſehr darüber. Die Köpfe dieſer beyden Schweſtern waren ſtatt der Haare mit Schlangen bedeckt, welche hauptſächlich durch ihr Ziſchen dies Wehklagen ausdrückten. Als Minerva dieſes Ziſchen bemerkte, kam ſie auf den Einfall, einen ähnlichen Klang durch eine Flöte hervorzubringen. Dieſer Urſprung der Flöte, wenn er gegründet, und nicht bloß auf Nachrichten von Dichtern gebauet wäre, könnte uns zugleich einen richtigen Begrif von ihrer erſten Beſchaffenheit geben. Er mag indeſſen gegründet ſeyn, oder nicht, ſo läßt ſich doch wol aus der Natur der Sache begreifen, daß die erſte Flöte höchſt wahrſcheinlich einen bloß ziſchenden, (ſo wie hier angeführt wird) Ton gehabt haben werde. Auſſer den Dichtern ſchreiben der Minerva auch noch unter den alten Proſaikern, Pauſanias, Plutarch und Fulgentius muſikaliſche Geſchicklichkeit zu. Die von ihr erfundene Flöte ſoll nach dem Ovid [28]) aus Burbaum, und nach dem Hyginus [29]) aus Knochen gemacht worden ſeyn, und ſchon einige wenige Löcher (foramina rara) gehabt haben. Beſonders der Umſtand mit den wenigen Löchern ſcheint zu beweiſen, daß ſchon vor der Erfindung der Minerva einfachere Flöten vorhanden geweſen ſeyn müſſen, weil es gewiß viele Ueberlegung und vorhergegangene Erfahrung erfordert hat, zu bemerken, daß durch angebrachte Löcher, ſo wie ſie geöffnet oder zugedeckt werden, eine Pfeife länger oder kürzer, folglich zu Hervorbringung mehrerer an Höhe und Tiefe verſchiedener Töne fähig werde. Wahrſcheinlich iſt die ſogenannte Siebenpfeife des Pans (Syringa Panos) ſchon vorher bekannt geweſen, die aus ſieben Pfeifen von ungleicher Länge beſtand, welche nach dem Lucretius mit dem Munde nach und nach einzeln angeblaſen wurden. Das Bedürfniß mehrerer Töne hat zur Zuſammenſetzung dieſer verſchiedenen Pfeifen Anlaß gegeben, und es iſt weit natürlicher zu glauben, daß der Menſch zuerſt auf eine ſolche Befriedigung dieſes Bedürfniſſes verfallen iſt, als auf diejenige Art, welche der Minerva zugeſchrieben wird. Selbſt die Siebenpfeife des Pans muß aus eben der Urſache anfänglich nur aus einer einzigen Pfeife beſtanden haben, und nur nach und nach bis zu ſieben vermehrt worden ſeyn.

In der Geſchichte dieſer Flötenerfindung der Minerva iſt noch ein anderer Umſtand merkwürdig, der vorzüglich von alten Dichtern angeführt wird. Hyginus erzählt, daß ſie von ihrer Mutter und Schweſter, der Juno und Venus ausgelacht worden ſey, als ſie einmal in ihrer Gegenwart auf der Flöte geſpielt habe; ſie ſey daher zu einer Quelle gegangen, um darin, als in einem Spiegel, zu beobachten, wodurch ſie Gelegenheit dazu gegeben, und habe gefunden, daß ſie ihr Geſicht durch das Blaſen auf der Flöte verunſtalte. Sie ſey hierauf unwillig über ihre Flöte geworden, fährt Hyginus weiter fort, habe ſie weggeworfen, und denjenigen mit einer ſchweren Strafe bedroht, der ſich unterſtehen würde, ſie wieder aufzunehmen [30]). Ovidius [31]) Propertius [32]) und Claudian [33]) ſagen von der

28) Prima terebrato per rara foramina buxo,
Ut daret, effect, tibia longa ſonos.
Faſt. Lib. VI. de Minerva.

29) Minerva tibias dicitur prima ex *oſſe* cervino feciſſe. *Hygin. Fabul. 165.*

30) Iuno et Venus, cum eam (Minervam) irriderent, quod et cæſia erat, ut buccas inflaret, fœda viſa, et in cantu irriſa, in Idam ſylvam ad fontem venit, ubique cantans in aqua ſe aſpexit, et vidit ſe merito irriſam: unde tibias ibi abjecit, et imprecata eſt, ut quisquis eas ſuſtuliſſet, gravi afficeretur ſupplicio. *Hygin. Fab. 165.*

31) Vox placuit, faciem liquidis referentibus undis;
Vidi et virgineas intumuiſſe genas,
Ars mihi non tanti eſt, valeas mea tibia, dixi,
Excipit abjectam ceſpite ripa ſuo.
Ovid. Faſtor. Lib. 6.

32) Hic locus eſt in quo Tibia docta ſones:
Quæ non jure vado Mæandri jacta natarit,
Turpia quum faceret Palladis ora tumor.
Eleg. 23. Lib. 2.

33) Hic cecidit Lybicis jactata paludibus olim
Tibia, fœdatam cum reddidit umbra Minervam.
Lib. 2. Eutrop.

Verunſtaltung ihres Geſichts das nämliche; und nach dem **Plutarch** [34]) mußte ſie ſich ſogar von einem Satyr deswegen verſpotten laſſen. Ich weiß nicht, woher es **Burney** hat, daß ſie, nachdem ſie die Flöte weggeworfen, die Lyre ſtatt ihrer gewählt habe [35]). Weder in den angeführten Dichtern, noch im Traktat des **Plutarch**, (de ira cohib.) der von ihm citirt wird, findet ſich etwas hiervon. Daher fällt auch die von ihm erwähnte Urſache weg, daß Minerva deswegen ihre Flöte weggeworfen habe, weil ſie bey der Lyre zugleich ſingen konnte, und Gelegenheit hatte, Vergnügen und Unterricht mit einander zu verbinden.

Vom Merkur.

§. 12.

Bis hieher hat man ſich alſo dem Anſcheine nach, bloß mit zweyerley Arten von muſikaliſchen Inſtrumenten behelfen müſſen, nämlich mit den Schlaginſtrumenten, welche die Idäi Dactyli bey ihren Götterfeſten einführten, und mit der von der Minerva erfundenen, aber bald wieder weggeworfenen Flöte. Die dritte Gattung von muſikaliſchen Inſtrumenten, nämlich die beſaitete, ſcheint aber von den alten Griechen, gerade ſo wie bey andern alten Völkern, ebenfalls nicht lange unentdeckt geblieben zu ſeyn. Das erſte Inſtrument von dieſer Art, iſt die Lyre geweſen, deſſen Erfindung ſowol von den Egyptiern als Griechen einem **Merkur** zugeſchrieben wird. Von dem egyptiſchen Merkur iſt ſchon im zweyten Kap. dieſer Geſchichte ausführlich gehandelt worden. Hier will ich das nöthigſte von dem griechiſchen beybringen.

Er ſoll ein Sohn **Jupiters** und der **Maja**, einer Tochter des Mauritaniſchen Fürſten **Atlas**, geweſen ſeyn. Die Dichter machen ihn zum allgemeinen Boten der Götter, und geben ihm unter allen heidniſchen Gottheiten die meiſten Geſchäfte zu verrichten. Beſonders aber brauchte ihn ſein Vater ſehr häufig, und nicht immer auf die ehrenvolleſte Weiſe. **Lucian** ſcherzt oft in ſeinen Geſprächen der Götter über die große Menge von Geſchäften, die Merkur ohne Unterbrechung Tag und Nacht zu verrichten hatte. Er wird daher nicht nur für den Gott der Beredſamkeit und des Handels, ſondern auch, weil zu einer klugen Betreibung von Handelsgeſchäften, Verſchwiegenheit, oft auch Verſtellung nöthig iſt, für den Gott der liſt und des Betrugs, ja ſogar der Diebe, der Fechtkunſt und der Wege und Straßen gehalten. Auſerdem mußte er auch alle Morgen den Speiſeſaal der Götter auskehren, die Stühle in dem Rathszimmer zurecht ſetzen, die Seelen der Verſtorbenen aus ihren Leibern laſſen, und ſie in die Hölle hinunter und wieder herausführen. (Lucian Dial. Deor. II. und Nat. Com. Mythol. Lib. V. Cap. 5). **Amphion** ſoll ihm nach dem Berichte des **Pauſanias** [36]) den erſten Altar errichtet haben, und dafür von ihm mit einer ſo groſſen muſikaliſchen Geſchicklichkeit begabt worden ſeyn, daß er bloß durch den Klang ſeiner Lyre im Stande war, die Mauren von Theben zu errichten. Dieſer griechiſche Merkur wird allgemein für den erſten Erfinder der Lyre gehalten [37]). **Homer** hat in einer

34) Iocus fertur, Minervam cum fiſtula canere, Satyro his verbis caſtiganti

Non te decet forma iſta hæc, pone fiſtulas
Et arma capeſſe componens vultu genas,

non obtemperaſſe: cum autem in flumine faciem ſuam eſſet contuita, indignatam fuiſſe, ac miſſas feciſſe fiſtulas, quanquam ars deformitatem cantus ſuavitate hic quidem compenſebat. *Plutarch. de ira cohibenda, Tom. II. pag. 456. Edit. Xylandr. Fol.*

35) *Hiſt. of Muſ. Vol. I. pag. 264.*

36) *Lib. IX. cap. 5.* und Horaz Ode 11 Buch 3 V. 1.

Mercuri, nam te docilis Magiſtro
Movit Amphion lapides canendo:
Tuque teſtudo reſonare ſeptem
Callida nervis.

37) Merkur und Apollo hatten einen gemeinſchaftlichen Altar, weil dem einen die Erfindung der Lyre und dem andern die Erfindung der Cither zugeſchrieben wurde. „Succedit communis Apollinis et Mercurii, ob eam præcipue cauſam, quod lyræ inventum Mercurio,

Hymne auf ihn, die Art und Weiſe, wie er zu dieſer Erfindung gekommen iſt, weitläuftig beſchrieben, aber die Lyre und Cither miteinander verwechſelt, ſo wie es auch die meiſten andern Dichter, welche dieſer Erfindung erwähnen, gethan haben. Die zehnte Ode des Horaz aus dem erſten Buche, enthält das was Homer ſehr weitläuftig ſagt, in der Kürze. Ich halte es der Mühe werth, ſie hierher zu ſetzen, da ſie den Charakter Merkurs überhaupt ſehr gut ſchildert.

Lob des Merkur.

Atlas's Reiß, beredter Merkur, des neuen
Wildgeſchaffenen Menſchengeſchlechts zweyter
Schöpfer durch verfeinerte Sitten, Sprach' und
Anſtand des Leibes,
Dir ertönt mein Lied, der geſchweiften Lyra
Vater, Dir, Geſandter der großen Götter,
Der du ſcherzhaft raubſt, mit ſo leichten Ränken
Was dir behaget!
Phöbus, der einſt, liſtig entführter Rinder
Wegen, da du Knabe noch warſt, dich ausſchalt,
Mußte lachen, als er indeß den Köcher
Schnell ſich entwandt ſah.
Ja der reiche Priamus entgieng vor Trojens
Mauern nur durch dich der Atriden Rache
Täuſchte die theſſaliſchen Feuer, und die
Lager des Todtfeinds.
Fromme Seelen bringſt du zur Wohnung ſtolzer
Freuden; mit dem goldenen Stabe bändigſt
Du den leichten Schwarm, des Olympus Günſtling,
Günſtling des Orkus! Schmidt [38].

Faſt alle alte Dichter erwähnen dieſer Erfindung auf eine ähnliche Art, nur mit dem Unterſchied, wie ſchon angeführt worden iſt, daß viele ſtatt der lyre die Cither ſetzen. Die Gelegenheit dazu erhielt Merkur durch einen ſchalkhaften Streich, den er ſchon als Kind dem Apollo ſpielte. Die Mythologen erzählen dieſen Streich auf folgende Weiſe: Merkur ſchlich ſich, da er noch in der Wiege lag, einmal heimlich heraus, durchſtrich Pierien, und trieb die Rinder weg, welche Apollo daſelbſt hütete. Damit ihm aber Apollo nicht auf die Spur kommen ſollte, zog er den Rindern gewiſſe Schuhe an, trieb ſie auf dieſe Weiſe theils nach Pylus, theils in eine Höle, ſchlachtete zween davon, hieng die Häute auf die Felſen, das Fleiſch aber verzehrte er theils gekocht, theils gebraten. Nun gieng er wieder auf den Cyllene, (ein Berg in Arcadien), fand daſelbſt eine Schildkröte, machte ſie rein, und ſpannte die Nerven von den geſchlachteten Rindern darauf, wodurch er denn die lyre erfand. Nach vielem Nachforſchen entdeckte endlich Apollo, daß ihm Merkur ſeine Rinder weggetrieben habe, und beklagte ſich desfalls beym Jupiter. Merkur wollte aber nichts davon wiſſen. Nach vielen Unterſuchungen beſchloß Jupiter, mit dem Apollo ſelbſt nach Pylus zu gehen, und ihm ſeine Rinder wieder zu geben. Als aber

citharæ Apollini, Græcorum ſermo attribuit. *Pauſanias, Lib. V. pag. 162.*

38) Mercuri facunde, nepos Atlantis,
Qui feros cultus hominum recentum
Voce formaſti etc.

nachher Merkur einmal auf ſeiner neuerfundenen lyre ſpielte, gefiel es dem Apoll ſo ſehr, daß er ſelbſt ſeine Rinder für dieſe lyre dem Merkur wieder gab. Merkur weidete ſie, und erfand dabey auch die Pfeifen. Für dieſe Erfindung gab ihm Apollo auch ſeinen goldenen Stab, und lehrte ihn die Kunſt, mit gewiſſen Steinchen zu wahrſagen [39]).

§. 13.

Ueber die eigentliche Beſchaffenheit dieſer lyre ſind die meiſten alten Dichter ziemlich einig; ſie halten meiſtens dafür, daß ſie mit ſieben Saiten bezogen geweſen [40]). Sie war alſo ſchon ſehr viel vollkommner als die des egyptiſchen Merkurs, welche nur mit drey Saiten bezogen geweſen ſeyn ſoll. Indeſſen wird die Erfindung der ſiebenſaitigen lyre noch ſo vielen andern ſpätern Perſonen zugeſchrieben, von welchen in der Folge geredet werden wird, daß es ungemein ſchwer iſt, hierin etwas genaues zu beſtimmen. Das wahrſcheinlichſte iſt, daß alle die verſchiedenen ſiebenſaitigen lyren, deren Erfindung bald dieſem bald jenem zugeſchrieben wird, ſowol an Form als Einrichtung der Hauptſache nach einander ähnlich geweſen, und nur in Nebendingen etwas von einander abgegangen ſind, und daß ein jeder, welcher an dem einmal vorhandenen Inſtrumente irgend eine beträchtliche oder auch unbeträchtliche Veränderung anbrachte, als ein neuer Erfinder deſſelben angeſehen wurde. Wir haben noch in unſern Zeiten ſolche Falle häufig, und mancher Inſtrumentmacher oder Künſtler hat ſich den Namen eines Erfinders erworben, der bloß ein ſchon vorhandenes Inſtrument entweder zu einer gewiſſen Abſicht brauchbarer machte, den Umfang deſſelben erweiterte, oder ſonſt eine Veränderung daran anbrachte. Gerade ſo wird es mit den griechiſchen Erfindern beſchaffen geweſen ſeyn. Selbſt die ſiebenſaitige lyre des griechiſchen Merkur ſcheint keine urſprünglich griechiſche Erfindung, ſondern nur eine Erweiterung der egyptiſchen dreyſaitigen zu ſeyn. Denn wenn man auch nicht annehmen will, wie es viele thun, daß überhaupt der egyptiſche und griechiſche Merkur eine und eben dieſelbe Perſon war, ſo iſt es doch nicht zu bezweifeln, daß die Griechen ſehr viel von den Egyptiern angenommen haben. Nicht nur viele Namen ihrer Götter ſind egyptiſchen Urſprungs, ſondern auch die ihnen zugeſchriebenen Handlungen und Eigenſchaften, ſo wie die Art ihrer Verehrung. Solche Gebräuche und Meynungen ſind von einem Volke aufs andere fortgepflanzt worden, und konnten es damals um ſo mehr werden, da Egypten und Griechenland ungefähr in einem ſolchen Verhältniß gegen einander ſtanden, wie in den neuern Zeiten verſchiedene europäiſche Staaten. Daher kommt es auch, daß nicht bloß die Egyptier und Griechen einen Merkur verehrten, ſondern auch die Römer, Gallier und ſogar die alten Deutſchen. Die Römer verehrten ihn als den Gott der Kaufleute, und die Gallier als den Urheber aller Künſte, und ebenfalls als Beförderer des Handels und Wandels [41]). Von ſeiner Verehrung bey den alten Deutſchen giebt Tacitus Nachricht [42]). Ob nun gleich alle dieſe Völker glauben, ihr Merkur habe unter ihnen ſelbſt gelebt, ſo iſt es doch ſehr wahrſcheinlich, daß der Name und die Handlungen des egyptiſchen Merkurs nur durch Ueberlieferungen auf ſie gekommen, und von ihnen angenommen worden. Wenn daher nicht bloß die griechiſchen und römiſchen Dichter, ſondern auch die Geſchichtſchreiber ihren Merkur als Erfinder der Muſik und lyre nennen, ſo weiß man ungefähr, wie man es zu nehmen hat. Apollodor ſcheint unter allen alten Geſchichtſchreibern der einzige zu ſeyn, der die Erfindung der lyre bloß

39) *Apollodor. Lib. III. cap.* 10 §. 2.

40) *Homeri Hymnus in Mercurium, v.* 51.

Septem vero conſonas ovium extendit chordas.

Vergl. die Not. 36 vom Horaz angeführte Stelle. Nach dem Callimachus wird auch dem Apollo eine ſolche ſiebenſaitige Lyre zugeſchrieben. *S. Hymn. in Delum v.* 253.

Hinc puer tot lyræ intendit chordas
Poſtea, quoties cycni partus accinuerant.

41) *Jul. Cæſ. de Bello gall. Lib. VI. cap.* 17.

42) *De mor. German. cap.* 9.

dem egyptiſchen Merkur zuſchreibt [43]). Von ſeiner Verehrung in Egypten, ſo wie von ſeinen Schriften iſt ſchon im zweyten Kapitel dieſer Geſchichte §. 19 das nöthigſte geſagt worden.

Vom Apollo.

§. 14.

Unter allen heidniſchen Göttern gehört keiner mit mehrerem Rechte hieher als **Apollo**, der vorzüglich ein **Gott der Muſik** genannt wird. Aber eben ſo wie die Geſchichte des Merkur und des Jupiter ſehr dunkel und ungewiß war, ſo iſt es auch die ſeinige. Cicero giebt vier verſchiedene Perſonen dieſes Namens an, und die Beynamen, die ihm von alten Dichtern beygelegt werden, ſind kaum zu zählen. Nach einigen ſoll er der Jubal, Lamechs Sohn geweſen ſeyn [44]); andere wollen ihn lieber für den Moſes oder Bacchus halten; und noch andere für den egyptiſchen Oſiris ſelbſt, oder wenigſtens für einen Bruder oder Sohn deſſelben. Die Anhänger dieſer verſchiedenen Meynungen, haben ſich viele Mühe gegeben, die Beweiſe dafür aus der alten Geſchichte aufzuſuchen. Es würde hier zu weitläuftig ſeyn, ſie alle anführen zu wollen. Unſer **Apollo** war nach der gemeinſten Meynung ein Sohn **Jupiters** und der **Latona**, und wurde zu Delos gebohren. Derjenige, welcher den Beynamen **Nomios** hatte, König in Arcadien war, ſeiner ſtrengen Regierung wegen von ſeinen Unterthanen des Thrones entſetzt wurde, und darauf nach Theſſalien zum König Admet flüchtete, deſſen Rinder er der Fabel zufolge hüten mußte, ſoll ein anderer geweſen ſeyn, ob er gleich ebenfalls von vielen für den Gott der Muſik gehalten wird. Ein dritter wird für den Sohn des Corybas gehalten, der in Creta gebohren wurde; der vierte und älteſte von allen ſoll endlich ein Sohn Vulcans, und Schutzgott der Stadt Athen geweſen ſeyn. Unter allen wurde dem Sohn Jupiters und der Latona die meiſte Ehre erwieſen, und die meiſte muſikaliſche Geſchicklichkeit zugeſchrieben; wenn daher den übrigen, wie es beſonders der Fall mit dem arcadiſchen Apollo iſt, ähnliche Eigenſchaften und Handlungen beygemeſſen werden, ſo geſchieht es gewöhnlich, weil man ſie aus Irrthum untereinander verwechſelt.

Noch eine andere Meynung iſt endlich dieſe, daß Apollo überhaupt keine wahre, ſondern nur eine erdichtete Perſon ſey, und eigentlich die Sonne darunter verſtanden werden müſſe. **Voſſius** war dieſer Meynung am meiſten ergeben, und ſuchte mit vieler Mühe zu beweiſen, daß nie ein anderer Apollo als die Sonne exiſtirt habe. Eben dieſer Meynung war auch **Plato**, (in Cratylo) und **Cicero** (de natur. Deor. lib. 3.) Apollo wurde ein Sohn Jupiters genannt, ſagt Voſſius, weil die Alten den Jupiter für den Schöpfer der Welt hielten. Seine Mutter nannte man Latona, ein Wort, welches Verborgenheit bedeutet, weil vor der Schöpfung der Sonne alle Dinge in der Dunkelheit des Chaos begraben lagen. Er iſt in Delus gebohren; δῆλος aber heißt offenbar, weil die Sonne alles offenbar macht. Er wird ſtets jung und ſchön gebildet, weil die Sonne nie älter oder abnimmt [45]). Aus dieſen und

43) *Lib. II.*

44) *Gerh. Joa. Voſſius, de orig. et progr. Idololatriæ, Lib. I. cap. 16 pag. 127. Huetius demonſtr. evangel. Propoſ. IV. cap. 10.* Apollinem Muſicæ parentem, ejusque fratrem Vulcanum ferrariæ et æraria artis auctorem, Iubalis, et Tubalcaini filiorum Lamechi expreſſas eſſe a Mythicis Scriptoribus imagines, jam obſervatum eſt. Eben dieſer Schriftſteller ſucht noch ausführlich zu beweiſen, daß überhaupt die Bücher Moſis die Quelle der griechiſchen Mythologie ſind, und daß ſich bey den meiſten Fällen deutliche Spuren davon angeben laſſen.

45) Heſiodus in Theogonia, uti et in Metamorphoſi Ovidius, Apollinem et Dianam, natos ajunt e Iove et Latona. Ubi Iupiter eſt opifex mundi, Latona eſt materies univerſi, quæ Aera ſive Latona, παρὰ τοῦ λανθάνω, a latendo, juxta Platonem dicta eſt, et quoniam antequam lux foret, omnia in tenebris delituerint. - In Delo etiam natus traditur Apollo, quia Sol luce ſua omnia facit manifeſta ac conſpicua. For-

noch mehrern Gründen schließt **Vossius**, daß es nie einen andern Apollo als die unter diesem Namen angebetete Sonne gegeben habe. Die dem Apollo zugeschriebene Erfindung der Musik wird auf das Verhältniß und die Harmonie der Weltkörper gedeutet, woraus nach dem Sinn des **Orpheus** und **Pythagoras** ein gewisser Wohlklang entstehen soll [46]). Dieser Erklärung stimmt auch **Phornutus** bey [47]). Ganz auf ähnliche Art werden die übrigen Eigenschaften und Handlungen Apolls angesehen und erklärt.

§. 15.

So wahrscheinlich indessen diese letzte Meynung ist, so läßt sich doch aus vielen Stellen alter Schriftsteller schließen, daß wirklich einmal eine Person unter dem Namen **Apollo** gelebt haben müsse, welche ihrer großen, schönen und dem menschlichen Geschlecht nützlichen Handlungen wegen, nach ihrem Tode vergöttert und für die Sonne gehalten worden ist. Wer aber diese Person eigentlich gewesen, wenn und wo sie gelebt habe, überlassen wir der Untersuchung gelehrterer Alterthumsforscher, und halten uns hier ohne fernere Weitläuftigkeit an solche Nachrichten und Meynungen, die am allgemeinsten angenommen sind. Nach diesen am allgemeinsten angenommenen Meynungen sollen drey Personen dieses Namens Griechen, und eine, vermuthlich die älteste, aus Egypten gewesen seyn. Wenn die Erfindungen des griechischen und egyptischen Apolls untereinander geworfen, und häufig einer einzigen Person zugeschrieben werden, so mögen es ebenfalls diejenigen, die es thun, verantworten. Wir gehen zu denjenigen Begebenheiten fort, die dem Apoll in musikalischen Dingen zugeschrieben werden, folglich nur allein ein Gegenstand dieser Geschichte sind. Von allen übrigen ist es genug, wenn nur das nöthigste um des Zusammenhangs willen angeführt wird.

Daß **Apollo** die Cither erfunden haben soll, und dieser Erfindung wegen mit dem **Merkur** einen gemeinschaftlichen Tempel hatte, ist schon (Note 37) aus dem **Pausanias** angeführt. Auch über diese Erfindung sind die Meynungen sehr verschieden. Die Fabel sagt, Apollo habe, als er zuerst die vom Merkur erfundene Lyre spielen hörte, so viel Vergnügen daran gefunden, daß er seine Rinder dafür gegeben. Ferner: daß, als ihm Merkur aus Muthwillen seine Rinder noch vorher stahl, sich Apollo mit dem Spielen auf einer Pfeife beschäftigt, und dieser Beschäftigung wegen nicht gehörig auf sein Vieh geachtet habe. Auf diese Weise ist nicht zu begreifen, wie er zur Erfindung einer **Cither** gekommen seyn soll; denn nach der Fabel spielte er zuerst eine Pfeife, und erhielt sodann von Merkur die Lyre. Diodor von Sicilien sagt auch ausdrücklich, daß Apollo deswegen sehr geachtet wurde, weil er der erste war, welcher die von Merkur erfundene **Cither** (statt Lyre) gut zu spielen wußte. (Apollinem istic invenerunt magna existimatione præditum, quod citharam a mercurio inventam, primus dextre usurpare nosset. *Bibl. hist. lib. III. cap. 59.*) Von der Erfindung der Cither sagt weder die Fabel noch

ma Apollo fingitur juvenili, quippe semper pulcher, semper juvenis, ut de eo canit *Callimachus.* (Hymno in Apollin.) Fabula ex eo, quia Sol nullo vel tempore, vel labore senescit. *De origine Idol. Lib. II. cap. 12 pag. 366.*

46) Adhæc Poesin et Musicen invenisse existimatus unde ipse apud Nasonem 1 Metam.

Per me concordant carmina nervis.

Eo autem spectarunt, quod Sol, juxta *Orphei* (in Orphic. hym. in Apollin.) ac *Pythagoræ* (Aristot. lib. 2 de cœlo, cap. 9) etiam doctrinam motus moderando sidereos credatur suavissimum edere concentum; unde *Dorylaus* (apud Censor. cap. 13) mundum vocabat *organum Dei;* puta Solis. *Varro* item *Divûm lyram. loc. cit.*

47) Cæterum Musicus et Citharoedus inducitur, quod concinne et decore omnem mundi partem pulset, moveatque, et se socium omnibus partibus adjungat, nulla ejus dissonantia in rerum natura conspecta, sed temporum ad se mutuo symmetriam in summo (non secus ac si ad numerum) servet et animalium voces, ipse nimirum aliorum corporum sonus existens: ac per se siccitatem, quo facilius ad auditum vox veniat, præstet. *De Deor. natura. De Apollin. et Diana.*

Diodor ein Wort. Da es noch sehr unausgemacht ist, worin die Cither und Lyre eigentlich von einander unterschieden sind, und beyde von vielen alten Dichtern und Geschichtschreibern für einerley gehalten, wenigstens häufig miteinander verwechselt werden, so kann es leicht seyn, daß **Apollo** an der Lyre des Merkur bloß einige kleine Veränderungen, entweder an der Form oder sonstigen Einrichtung des Instruments angebracht, und dadurch auf eben die Art, wie schon vorher bey der Lyre angemerkt worden, in spätern Zeiten den Namen eines Erfinders erhalten hat. Hieraus würde sich dann vielleicht erklären lassen, warum die Namen beyder Instrumente so häufig miteinander verwechselt werden. Nach den meisten Meynungen soll die Figur der Cither einem griechischen Δ Delta, so wie die Davidische **Cinnor** gleichen: man giebt ihr auch die Form einer Harfe, die allerdings einige Aehnlichkeit mit dem Δ hat. Das Instrument von dieser Form nannten aber die Griechen nicht Cither, sondern τρίγωνον, und **Bürette** glaubt, daß eigentlich davon unsere Harfe entstanden sey. Die Figur der Lyre gleicht gewöhnlich, ihrem ersten egyptischen Ursprunge gemäß, dem Gerippe einer Schildkröte, und ist nur alsdann erst, obgleich nicht merklich verändert worden, nachdem man anfieng, sie aus anderer Materie zu verfertigen. Man findet aber auch von beyden Abbildungen, die einander völlig ähnlich sind, z. B. in **Bonanni** Descrizione degli stromenti armonici. Uebrigens sind beyde Instrumente, wenn nicht der Form, doch gewiß dem Tone nach, einander sehr ähnlich gewesen. So groß indessen diese Aehnlichkeit auch seyn mag, so wollen doch die Gelehrten, daß sie gehörig von einander unterschieden werden sollen [48]).

§. 16.

Ich halte es der Mühe werth, die Meynung über den Unterschied der Cither und Lyre noch anzuführen, welche **Bürette** (Dissert. sur la Symphonie des Anciens, in den Mem. de l'acad des inscript. et belles lettres, Vol. IV. pag. 116) geäußert hat. Nach ihm ist die Cither ein aus mehrern einzelnen Stücken zusammengesetztes Instrument. Die zwey Seiten, welche den Körper des Instruments ausmachten, waren so gebogen und gekrümmt, daß sie gegeneinander die Form von zwey Ochsenhörnern hatten. Gegen das obere Ende waren sie auswärts, und gegen das untere einwärts gebogen. Die Mitte dieser beyden Seiten zwischen dem obern und untern Ende wurde der Arm (πῆχυς) genannt. Beyde Seiten standen auf einem hohlen Boden, ἠχεῖον genannt, wodurch, wie ungefähr durch unsere Resonanzböden der Ton der Saiten verstärkt werden sollte. Die Saiten waren unten und oben an zwey Querstegen befestiget, mit Namen κάλαμοι und δόνακες, weil sie ursprünglich aus Rohr gemacht wurden. Der untere Steg, welchen **Pollux** (Onomast. lib. 4 c. 9 Segm. 62) ὑπολύριον, und **Lucian** (Dial. Deor. Apoll. et Vulc.) μαγάδιον, nennt, hielt das untere Ende einer jeden Saite fest; und der obere, welcher zwischen den beyden Hauptseiten des Instruments gerade da angebracht war, wo sie sich auswärts bogen, hatte verschiedene Löcher, mit eben so vielen Wirbeln, (κόλλοπες und κόλλαβοι) woran die Saiten befestigt waren. Diese Wirbel wurden mit einer Art von Schlüssel oder Stimmhammer (χορδότονον) umgedreht, so daß man dadurch die Saiten anspannen oder loslassen konnte.

48) Diversa quidem sunt organa, lyra, et cithara: ut vel argumento est, quod veteres Mercurium lyræ, Apollinem citharæ inventorem faciunt. Attamen *adeo cognata* sunt, ut sæpe a veteribus confundantur. Nam, ut de Statio Papinio nihil dicam, qui lib. 1. Achilleidos, et in decimo Thebaidos, pro eodem usurpat testudinem, citharam, lyram: etiam Athenæus lib. XIV. de Clinia Pythagorico scribit, Εἴποτε χαλέπαινε διὰ τὴν ὀργὴν, ἐκιθάρισε τῇ λύρᾳ. *Si quando ob iram esset factus morosior, citharizabat lyra.* Hæc res decepit Antonium Majoragium, quando præfatione in Pindarum contendit, eos falli, qui lyram a cithara faciunt diversam: etsi et multis idem argumentis probare adnitatur in opusculo quodam ad Hieronymum Cardanum, quod in epistolicis quæstionibus, ab nepote editis, primo loco collocatum. *Gerh. Ioh. Vossius, institut. poetic. lib. III. cap. XII. §. 11.*

Die Lyre war von der Cither darin unterſchieden, 1) daß die zwey Hauptſeiten weniger auseinander ſtanden; 2) daß der Boden einer Schildkrötenſchale glich, ein Thier, deſſen Form, wie man ſagt, die erſte Idee zu dieſem Inſtrumente gegeben haben ſoll. Da dieſer Boden rund war, ſo konnte die Lyre nicht ſo, wie die Cither, aufrecht geſtellt, ſondern mußte zwiſchen den Knien gehalten und geſpielt werden. Man ſieht hieraus, daß ſie einige Aehnlichkeit mit einer liegenden Laute mit einem ſehr kurzen Halſe hatte; und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß das letzte Inſtrument von der Lyre entſtanden iſt. Man durfte nur den Boden oder den Bauch der Lyre mit einer Decke verſehen, ſo entſtand die Form eines Lautenkörpers; und wenn man vermittelſt eines Bretts die beyden Arme der Lyre miteinander verband, ſo entſtand das Griffbrett oder der Hals unſerer Laute.

§. 17.

Ueber die Zahl der Saiten, und den Umfang der Töne, die auf der Cither des Apollo enthalten waren, ſo wie über die Art und Weiſe ſie zu ſpielen, hat man ſich ebenfalls noch nicht vereinigen können. Einige geben ihr nur drey bis vier Saiten; andere aber ſteigen mit dieſer Anzahl nach und nach bis zu 10, ja ſogar bis zu 24. [49]). Die Lyre des Merkur wird, wie wir ſchon geſehen haben, ſiebenſaitig vorgeſtellt, und die Cither des Apoll, faſt immer, wenn ſie ierig lyra Apollinis genannt wird, ebenfalls. **Martini** hält es mit denen, welche ihr nur 4 Saiten zuſchreiben. Er ſagt, man muß die Cither des Apollo ſo vollkommen annehmen, als es in jenen erſten Zeiten möglich war. Dies vorausgeſetzt, ſey ohne Zweifel die vierſaitige Cither ſowol in Rückſicht auf die Tetrachorde als auf die Octave die vollkommenſte. Man habe daher Grund, die beſagte Cither bloß als vierſaitig anzunehmen [50]). **Diodor von Sicilien** erzählt in ſeiner Beſchreibung eines muſikaliſchen Wettſtreites zwiſchen **Apollo** und **Marſyas**, daß Apollo aus Reue und Verdruß über ſein grauſames Verfahren mit dem von ihm überwundenen **Marſyas**, die Saiten von ſeinem Inſtrumente abgeriſſen, und dadurch die von ihm erfundene Harmonie vertilgt habe. Die **Muſen** hätten hierauf, fährt er weiter fort, die Saite oder den Ton **Meſe**, **Linus** den Ton **Lichanon**, **Orpheus** und **Thamyris** die Töne **Hypate** und **Parhypate** aufs neue erfunden [51]). Wenn nun die urſprüngliche Lyre des Merkur nur drey Saiten hatte, und dieſe in die Hände Apolls gekommen iſt, und nach ſeiner Zeit vielleicht erſt Cither genannt wurde, ſo kommt durch die von den **Muſen**, dem **Linus**, **Orpheus** und **Thamyris** hinzugeſetzten vier neuen Saiten, die Zahl von **ſieben** heraus, die, wie ſchon angeführt iſt, von alten Dichtern und Geſchichtſchreibern gewöhnlich der Lyre des **Merkur** zugeſchrieben werden. Man kann daher, wie es ſcheint,

49) In ejusmodi enim organis muſicis, quæ chordis intenduntur, veteres nox tres, nox quatuor, nox ſeptem, nox novem, nox decem plus minus agnovere chordas. **Phil. Jeſens** *Cæl. aſtronom. poet. myth. pag. 186.* Ut lyra Apollinis chordarum ſeptem tot cœleſtium ſphærarum motus præſtat intelligi, quibus ſolem moderatorem natura conſtituit. *Macrobius Saturnal. lib. I. cap. 19.*

50) Con tutto ciò, ſe mi è lecito il dire quel che io ne ſento, ſembrami, più veriſimile il parere di coloro che di quattro Poichè noi dare dobbiamo, alla Cetra d'Apollo quella perfezione, che ſembra più convenevole, avendo ſopratutto in viſta la ſemplicità di que' primi tempi. Cio ſuppoſto la Cetra di quattro corde compoſta non può negarſi, che non ſia la più perfetta, o ſia per riguardo al loro Tetracordo, cioè ſerie di quattro corde, di cui ſervivanſi per miſurare qualunque altro maggior intervallo; o ſia per riguardo all compleſſo della Diapaſon, o ſia Ottava diviſa armonicamente, e aritmeticamente in quattro corde. Convien dunque conchiudere, che la ſuddetta Cetra di quattro ſole corde foſſe fornita. *Storia della Muſ. T. II. pag. 20.*

51) Mox tamen pœnitentia ductus et ægre, quod commiſerat, ferens, ruptis citharæ nervis inventam ab ſe harmoniam abolevit *Meſen* (id eſt, mediam) tamen Muſæ, *Lichanon* Linus, Orpheus et Thamyris *Hypaten* et *Parhypaten* deinde invenerunt. *Bibl. hiſtor. lib. III. cap. 59.*

die Cither und Lyre, in Rückſicht auf ihren Bezug und ihre Behandlungsart für ein und eben daſſelbe Inſtrument nehmen, und das, was von dem einen geſagt iſt, auch von dem andern gelten laſſen.

Bürette, welcher, wie wir ſchon geſehen haben, unter der Lyre und Cither nur einen ſehr geringen Unterſchied findet, und daher ebenfalls beyde für eine einzige Art von Inſtrument nimmt, ſagt, daß ſich die Zahl der Saiten, womit man die Lyre bezog, ſehr mannigfaltig verändert habe. Die, welche Olympus und Terpander geſpielt haben, hatte nur drey, und ſie wußten nach Plutarchs Bericht mehr damit zu machen, als andere mit mehrern. Durch Hinzuſetzung einer vierten erhielt man ein vollſtändiges Tetrachord; durch die fünfte, welche von Pollux (Onom. lib. 4 cap 9 Segm. 60) den Scythen zugeſchrieben wird, ein Pentachord. Der Tonkünſtler Phrynis ſoll nach dem Plutarch auf ſeiner fünffaitigen Lyre zwölf verſchiedene Arten von Harmonie [52]), worunter man wahrſcheinlich ſo viel kleine Melodien zu verſtehen hat, hervorgebracht haben. Nach dem Plinius hat Terpander die ſiebente, Simonides die achte, und endlich lange Zeit nachher Timotheus die neunte hinzugeſetzt [53]). Bürette ſpricht gar ſchon von einer zwölften Saite, die dieſer Timotheus Mileſius hinzugeſetzt habe. Er führt den Pauſanias (lib. 3. cap. 12.) als Zeugen an. Suidas aber macht es zweifelhaft, welcher ſagt, daß er die vorher mit ſieben oder neun Saiten bezogene Cither nur mit zweyen vermehrt habe. Waren alſo vorher ſieben Saiten, ſo vermehrte ſie Timotheus auf neun; waren aber ſchon neun, doch nicht auf zwölf, ſondern nur auf eilf. Doch fällt auf alle Fälle dieſer allmälige Zuſatz mehrerer Saiten in viel ſpätere Zeiten, als man den Zeitpunkt annehmen kann, in welchem Apollo gelebt hat; nicht zu gedenken, daß eine ſolche Vermehrung, wenn ſie die damaligen Citariſten gut zu brauchen wußten, ſchon einen Grad von Ausbildung der Muſik vorausſetzt, der in den Zeiten Apolls noch nicht wohl möglich war. So wenig man daher in dieſer Sache mit Sicherheit beſtimmen kann, ſo kommt es mir doch der Natur der Sache nach, und dieſen erſten Zeiten gemäß, immer wahrſcheinlicher vor, daß die Cither ſo wie auch die Lyre, nur eine geringe Anzahl von Saiten gehabt habe, und daß beyde Inſtrumente in ihrem allererſten Zuſtande noch nicht nach gewiſſen abgemeſſenen Tönen, wie man ſich gemeiniglich vorſtellt, ſondern bloß willkürlich geſtimmt waren.

§. 18.

Auf welche Art und Weiſe die Lyre und Cither in den erſten Zeiten geſpielt worden ſind, wird nicht weniger, wie alles, was die älteſten Zeiten angeht, von verſchiedenen Schriftſtellern auch verſchieden angegeben. Gewöhnlich nennt man ein gewiſſes Inſtrument, mit Namen Plectrum, deſſen ſich die Alten dazu bedient haben. Calmet in ſeiner Diſſertation von den muſikaliſchen Inſtrumenten der Hebräer überſetzt dieſes Wort durch Bogen. Es iſt aber ſehr unwahrſcheinlich, daß die Alten unſern Bogen ſchon gekannt haben. Was im Kapitel von der hebräiſchen Muſik von einem Bogen geſagt worden, iſt aus zu unzuverläſſigen Quellen genommen, als daß man darauf bauen, und ſowol den Hebräern, als den alten Griechen den Gebrauch eines wirklichen Haarbogens, wie die unſrigen ſind, zugeſtehen könnte. Bürette ſagt, man hätte die Lyre auf zweyerley Weiſe geſpielt, entweder mit den Fingern, ſo wie wir unſere Harfen ſpielen, oder mit dem ſchon genannten Plectrum. Dieſes Plectrum war eine Art eines kleinen Stöckchen, wie etwa unſere Paucken- und Trommelſchlägel, nur viel dünner, und wurde aus Elfenbein oder irgend einer Art von glattem Holze gemacht. Man nennt es auch eine Schlagfeder. Der Spieler hielt dieſes Stöckchen mit der rechten Hand. In den älteſten Zeiten wurde die Lyre nie ohne dieſes Plectrum geſpielt; man hielt es für unanſtändig, die Saiten mit den Fingern zu berühren, und Plutarch erzählt, daß die Lacedämonier einem lyriſten deswegen einmal eine Geld-

52) Plutarchus de Muſica.

53) Septem chordis additis Terpander, octavam Simonides addidit: nonam Timotheus, cithara ſine voce cecinit. *Plin. ſec. Hiſt. mund. Lib. VII. cap. 56.*

strafe auflegten [54]). Der erste, welcher es wagte, die Lyre ohne ein solches Plectrum zu spielen, war ein gewisser **Epigonus**, wie **Athenäus** (Deipnos. lib. 4. cap. 25.) und **Pollux** (Onomast. lib. 4. cap. 9. Segm. 59.) berichten. Aus alten Monumenten, und aus einigen Stellen alter Schriftsteller sieht man, daß gewisse Lyren auch mit zwey Händen gespielt wurden; man riß nämlich die Saiten mit den Fingern der rechten Hand, welches man intus canere nannte, und schlug sie mit einem in der rechten Hand habenden Plectro, welches foris canere genannt wurde. Wer ohne Plectrum spielen wollte, mußte die Saiten mit den Fingern beyder Hände reissen [55]). Noch muß hier angeführt werden, daß es sehr unrichtig ist, wenn das Wort *Lyra* im Deutschen durch Leyer übersetzt wird, wie so viele Dichter und Prosaiker gethan haben. Die Leyer (Vielle) ist von der Lyre ganz verschieden, und gewiß, so unvollkommen auch die alte Lyre gewesen seyn mag, noch weit unvollkommener, wenigstens auf alle Fälle unedler.

§. 19.

Ob es nun gleich mit der Erfindung des Apoll nicht ganz richtig scheinet, wie wir gesehen haben, (denn er bekam sowol die Lyre als die Pfeife von Merkur), so muß er doch nach damaliger Art beyde Instrumente vorzüglich gut zu spielen gewußt, und wahrscheinlich durch diese Geschicklichkeit sich den Namen eines Gottes der Musik erworben haben. Das Zeugniß des **Diodor** von Sicilien hierüber ist schon angeführt; noch ausserdem bezeugen aber auch die meisten alten Dichter dasselbe. Dennoch wagten es einige zu seiner Zeit lebende Musiker, sich mit ihm in musikalische Wettstreite einzulassen. Der erste Streit von dieser Art soll ungefähr ins 2647ste Jahr der Welt fallen, und der durch die Erfindung der aus sieben ungleichen Röhren zusammengesetzten Hirtenpfeife bekannte **Pan** war sein Gegner. Zum Schiedsrichter wurde eigentlich **Tmolus** erwählt. **Midas** aber, König in Lydien, mischte sich ebenfalls mit in den Streit.

Pan, welcher sich für einen vortreflichen Flötenspieler hielt, wollte dem Apoll beweisen, daß die Flöte der Lyre vorzuziehen sey. Apoll nahm den Streit an, und erhielt nach dem Ausspruche des **Tmolus** den Sieg. **Midas** aber verwarf dieses Urtheil, und sprach dem **Pan** den Sieg zu; bekam aber für seine Dummheit ein Paar Eselsohren zur Belohnung [56]). Da diese Fabel wirklich auf irgend eine wahre Geschichte gegründet zu seyn scheint, und in Rücksicht auf ungeschickte Beurtheilung übelverstandener Kunstsachen manche nützliche Anwendung leidet, so verdient sie eine nähere Erklärung. **Midas** soll ein Sohn des **Gordius** und der **Cybele** gewesen seyn. Er besaß so große Reichthümer und eine so unmäßige Begierde, sie immer noch zu vermehren, daß er darüber jedes feinere Vergnügen, und die Kenntniß der damaligen Künste und Wissenschaften vernachläßigte. Er verkaufte zu dem Ende Korn, Wein und alles, was nur Geld einbringen konnte; daher dichteten die Alten, er habe alles in Gold verwandelt. Ohngeachtet er nun bey dieser Goldsucht kein Kenner der schönen Künste war, und seyn konnte, so nahm er sichs doch heraus, darüber zu urtheilen. Seiner Ohren wegen ist man zweifelhaft, ob sie in der That so groß und lang wie Eselsohren waren, oder ob er nur ein so feines Ohr für Musik hatte, wie dieses Thier. Einige wollen die Fabel von seinen Eselsohren auch dahin deuten, daß er sehr neugierig gewesen, viele Kundschafter gehalten, und also weit und breit habe hören können, was vorgehe.

§. 20.

Ein anderer Flötenspieler, der ebenfalls von seiner Kunst so sehr eingenommen war, daß er es wagte, dem Apoll einen musikalischen Wettstreit anzubieten, war **Marsyas**. Er hatte aber weit mehr

54) *Apud Henr. Stephan. Thesaur. ling. graec. voce* κιθαρίζω.

55) *Burette Dissert. sur la Symphonie des Anciens*, in den Mem. de l'acad. des inscript. et belles lettres. Tom. 4 pag. 124.

56) *Ovid. Metamorph. XI. 146 seqq.*

Urſache, ſich ſeine Verwegenheit gereuen zu laſſen, als Pan, oder deſſen Bewunderer Midas. Entweder war Apoll durch die Dreiſtigkeit Pans, und das ungereimte Urtheil des Midas noch aufgebracht, oder er verließ ſich diesmal auf urtheilsfähigere Richter. Genug, die Sache wurde diesmal ernſthafter, und es wurden Bedingungen des Streits feſtgeſetzt, die ein wenig weiter giengen, als ein bloßer Scherz.

Marſyas war aus Celänä, einer phrygiſchen Stadt, und ein Sohn des Hyagnis, der nach den Oxfordiſchen Marmortafeln 1506 Jahre vor Chriſto florirt haben ſoll. Sein Verſtändniß mit der Cybele, welche nachher als die Mutter der Götter verehrt wurde, macht es nöthig, erſt eine vorläufige Nachricht von ihr zu geben, ehe wir in der Geſchichte des Marſyas weiter gehen.

Der Vater der Cybele war Meon, König in Phrygien und Lydien, und ihre Mutter Dindyma. Weil aber ihr Vater ſie als ein Mädchen nicht erziehen wollte, wurde ſie auf den Berg Cybelus gebracht. Hier fanden ſich alsbald einige Panterthiere und andere wilde Beſtien ein, welche ſie mit ihrer Milch unterhielten. Als dies einige Hirtenweiber gewahr wurden, nahmen ſie ſie weg, und zogen ſie vollends auf [57]). Als ſie heranwuchs, übertraf ſie nicht bloß an Schönheit, ſondern auch an Klugheit und Verſtand alle ihre Geſpielinnen. Sie erfand eine vielröhrige Pfeife und Trommeln und Cymbeln zum Tanz; ferner allerley Mittel wider die Krankheiten des Viehes und der Kinder. Zur Heilung ſolcher Krankheiten bediente ſie ſich bisweilen bloßer Worte, bisweilen aber auch der Muſik. Sie war vorzüglich freundlich gegen die Kinder, nahm ſie oft, wenn ſie eines geſund gemacht hatte, in ihre Arme, und bekam deswegen den Namen einer Mutter des Bergs.

Sie ſoll eine ſehr vertraute, doch ehrbare Freundſchaft mit dem Marſyas unterhalten haben, der zu ſeiner Zeit für einen ſehr klugen und mäßigen Mann gehalten wurde. Als eine Probe ſeiner Klugheit führt man an, daß er eine Flöte erfand, worauf er vermittelſt der Löcher eben ſo viel Töne herausbringen konnte, als auf den verſchiedenen Pfeifen, woraus die Syrinx beſtand, herauszubringen waren. Seine Anhänglichkeit an die Cybele muß von einer ſehr reinen und platoniſchen Art geweſen ſeyn; denn er ſoll ſeine Keuſchheit bis an die letzte Stunde ſeines Lebens unverſehrt erhalten haben. Nicht ſo platoniſch ſcheint Cybele geſinnt geweſen zu ſeyn, welche ſich in einen Jüngling mit Namen Attis verliebte, und von ihm zur Mutter gemacht wurde. Um dieſe Zeit wurde ſie von ihren Aeltern erkannt, und ins väterliche Haus zurück gerufen.

Als aber ihr Vater merkte, daß ihr Umgang mit dem Attis nicht ohne Folgen geweſen war, wurde er ſo aufgebracht, daß er nicht nur den Attis, ſondern auch die Hirtenweiber, welche die Cybele erzogen hatten, umbringen und ihre Körper unbegraben hinwerfen ließ. Cybele grämte ſich über dieſes Unglück, über den Verluſt ihres geliebten Attis und ihrer Ammen ſo ſehr, daß ſie endlich raſend darüber wurde, ins freye Feld lief, und einſam mit zerſtreuten Haaren, unter Wehklagen und Rührung ihrer Trommel das ganze Land durchſtreifte. Dem Marſyas that dies Unglück ſo leid, daß er ſie aus alter Freundſchaft begleitete, und überall mit ihr herumſchweifte, bis ſie endlich mit einander nach Nyſa kamen, wo damals Bacchus reſidirte, und wo ſie den Apoll antrafen, der ſeines ſchönen Spielens wegen auf der von Merkur erfundenen Lyre überall in großem Anſehen ſtand [58]).

Hier war es, wo ſich Marſyas mit dem Apoll in einen muſikaliſchen Wettſtreit einließ, und das Volk von Nyſa zu Richtern erwählte [59]). Apollo ſpielte zuerſt ein Lied mit der bloßen Lyre oder Cither,

57) *Diodor. Sicul. lib. III. cap. 58.*

58) *Diodor. Sicul. lib. III. cap. 59.*

59) Diodor ſagt zwar ausdrücklich, daß die Nyſäer bey dieſem Streit zu Richtern erwählt waren; andere Schriftſteller ſind aber verſchiedener Meynung. Hygi-nus und Fulgentius verwechſeln dieſen Streit mit dem, welchen Apollo mit dem Pan hatte, und halten den Midas und Tmolus für Richter. Die wahrſcheinlichſte Meynung hat Apulejus, welcher die Minerva und die Muſen dafür hält, die auch durch viele alte Kunſtwerke

Als aber Marſyas mit der Flöte anfieng, und ſeine Zuhörer mit nie gehörten Tönen bezauberte, wurden ſie ſo hingeriſſen davon, daß ſie urtheilten, er habe ſeinen Nebenbuhler weit übertroffen. Sie machten hierauf einen neuen Verſuch, ihre Kunſt den Richtern zur Vergleichung hören zu laſſen. Diesmal ſpielte Apoll erſt nach dem Marſyas, und nicht mehr mit der Lyre allein, ſondern nahm auch die Stimme zu Hilfe. Hierdurch erhielt er einen gröſſern Beyfall, als vorher die Flöte erhalten hatte. Marſyas beſchwerte ſich bey ſeinen Richtern über dieſen Ausſpruch, und bewies, daß er nicht mit Recht, ſondern auf eine unbillige Art überwunden ſey; man müſſe, ſagte er, bloß diejenige Kunſt vergleichen, welche jeder auf ſeinem einzelnen Inſtrumente gezeigt habe, bloß die Lyre und Flöte gegen einander ſpielen, nicht aber die Stimme mit in Anſchlag bringen. Ueberhaupt ſey es unbillig, zwey Künſte gegen eine einzige zu meſſen. Apollo erwiederte hierauf, daß er nichts mehr gethan habe, als Marſyas ſelbſt, der ebenfalls auſſer den Händen auch noch den Mund zum Blaſen brauche; man müſſe alſo entweder beyden verſtatten, den Mund zu brauchen, oder keiner von beyden dürfe bey dieſem Wettſtreite den Mund zu Hülfe nehmen, ſondern bloß ſeine Kunſt mit den Händen zeigen. Da nun die Zuhörer den Ausſpruch thaten, daß Apoll Recht habe, wurden beyde Streiter einig, einen nochmaligen Wettſtreit anzuſtellen, wobey Marſyas vollkommen überwunden, Apoll aber ſo aufgebracht wurde, daß er dem Ueberwundenen lebendig die Haut abzog. Dieſe Grauſamkeit gereuete ihn aber bald ſo ſehr, daß er aus Verdruß die Saiten von ſeiner Lyre riß, und dadurch die erfundene Muſik vernichtete. Er ſchenkte hierauf die Lyre und Flöte in die Höle des Bacchus, verlarbte ſich in die Cybele, und irrte mit ihr herum bis zu den Hyperboräern [60]). Pauſanias gedenkt eines Umſtandes, dieſen muſikaliſchen Wettſtreit betreffend, welcher vom Diodor übergangen worden iſt, nämlich daß Apoll die Herausforderung des Marſyas unter den Bedingungen angenommen habe, daß der Ueberwinder mit dem Ueberwundenen machen könne, was er wolle. Dennoch würde Apoll vielleicht nicht ſo grauſam mit dem Marſyas umgegangen ſeyn, wenn er nicht noch vor dem Streite ſelbſt, aufgebracht und von dem Marſyas ſehr unbeſonnen gleichſam verſpottet worden wäre. Marſyas verglich ſein ſtruppiges Haar, ſeinen fürchterlichen und ſtrupigen Bart, und ſeine rauche haarige Bruſt, ſpöttiſch gegen die fliegenden Locken und den übrigen Putz Apolls, ſo daß er ſelbſt von den Muſen und andern Anweſenden deßhalb ausgelacht wurde [61]). Auch glauben einige, daß die Liebe, mit welcher beyde der Cybele zugethan wa-

beſtätigt wird. Seine hierher gehörige Stelle iſt folgende: Muſæ cum Minerva diſſimulamenti gratia ludicem adhibere, ad decidendam ſuliceæ monſtri illius barbariem, nec minus ad ridiculoſum puniendum. *Fabricius pag. 341.*

60) Tum Marſyas cum Apolline de artis præſtantia in certamen deſcendit. Nulli autem judices erant. At primus quidem Apollo ſimplex cithara carmen perſonat. At Marſyas quamprimum tibias inflavit, quod cantus novitate aures perculeret, modulationis ſuavitate æmulum longe anteire viſus eſt. Tum conventione facta, ut de novo ſolertiæ ſpecimina, inter ſe comparanda, judicibus exhiberent, Apollo iterum exoſus, cithare ſonis concentum ipſe ſuorem applicat, eoque modo priorem tibiæ impoſſibilem longe vincit. Quod indignatus Marſyas, præſtantiorem ſibi primus negavit, audacter dixit. Non enim vocis ſed artis comparationem inſtitui debere, et vocis hanc harmoniam et carmen cithare et tibiæ carminandum eſſe. Iniquum præterea eſſe, duas artes cum una conferri. Ad hoc reſpondiſſe ferunt Apollo, nihil ſibi plus eſſe Marſyam enim idem facere quod ipſum dum tibias inſpirat. Concedendum igitur utriuque eandem judici præſtantiam; ut vel neuter oris adminiculo uteretur, vel manibus duntaxat artis ſuæ præſtantiam oſtenderet. Viſus tum auditoribus fuit Apollo æquiora poſtulare. Ideo commiſſo certamine carmine Marſyas vincitur. Ibi victor, contentione nimium exacerbatus, vivo pellem detrahit. Mox tamen pœnitentia ductus et ægre, quod commiſerat, ferens, ruptis cithare nervis inventam ab ſe harmoniam abolevit. — Exinde Apollo cithara tibiaque in antro Bacchi deductus, amore Cybeles inflammatus ad Hyperboreos uſque cum ea aberraſſe fertur. *Diodor. Sic. ed. lib. III cap. 59. Vers. Laur. Rhodomani.*

61) Marſyas, quod ſtolatæ maximum ſpecimen eſt, non intelligens ſe de ridiculo habere, prout quam to-

ren, nicht nur überhaupt die erſte Veranlaſſung zu dem muſikaliſchen Wettſtreite, ſondern auch zu dem Groll gegen einander, und endlich zu der Grauſamkeit des Apollo gegeben habe.

§. 21.

Mit welchem Rechte dem Marſyas von einigen nicht nur überhaupt die Erfindung der Blaßinſtrumente, ſondern insbeſondere der einfachen mit löchern verſehenen Flöte zugeſchrieben wird, iſt ſchwer genau zu beſtimmen. Die Nachrichten hierüber ſind einander allzuwiderſprechend. Plato [61]) ſowol als einige andere alte Schriftſteller bezeugen bloß ſeine vorzügliche Geſchicklichkeit im Flötenſpielen, nichts aber von der Erfindung derſelben. Nur die erſten Regeln die Flöte zu ſpielen, ſoll er erfunden haben. Was ſeiner Erfindung der Flöte am meiſten entgegen iſt, iſt die Fabel ſelbſt. Dieſe ſagt, daß er der Unglückliche geweſen ſey, welcher die von der Minerva erfundene, aber wieder weggeworfene Flöte gefunden und aufgenommen habe. Da ſie auf denjenigen einen Fluch gelegt hatte, welcher ſie aufnehmen und gebrauchen würde, ſo wurde auch Marſyas deßfalls von ihr beſtraft [62]). Weil nun die von der Minerva erfundene Flöte ebenfalls ſchon mit löchern verſehen war, ſo wie man die von Marſyas erfundene beſchreibt, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß er nicht Erfinder, ſondern nur erſter guter Spieler derſelben war. Marſyas ſoll auch nebſt dem Olympus die phrygiſche und lydiſche Tonart, und noch außerdem eine Schallmey und Doppelflöte erfunden haben. Die letzte Erfindung ſchreiben aber auch einige ſeinem Vater Hyagnis zu. Eine Erfindung des Marſyas, welche am wenigſten bezweifelt wird, iſt eine Binde, wodurch er das Aufblaſen der Backen, und überhaupt die Verunſtaltung des Geſichts verhindern wollte, um welcher willen Minerva die Flöte weggeworfen hatte. Dieſes Verband beſtand aus verſchiedenen ledernen Riemen, womit die Lippen und Backen ſo befeſtigt wurden, daß zwiſchen den erſtern keine größere Oeffnung blieb, als zum Mundſtück der Flöte nöthig war. Man nannte dieſes Verband Φορβειὰ oder κημὸς (capiſtrum). Plutarch [63]) ſpricht davon, und die Figur deſſelben findet man noch auf einigen alten Kunſtwerken. In Caſp. Bartholini Werke: de tibiis veterum, handelt das dritte Kapitel des dritten Buchs davon, ſo wie auch auf den Seiten 347. 348.

bias acciperet inflare, de ſe et Apolline quodam deliramenta barbare effutivit: laudans ſcle quod erat et coma reliciosus, et barba ſqualidus, et pectore hirſutus, et arte tibicen, et fortuna egenus, contra Apollinem ridiculum dicta, adverſa virtutibus culpabat. Quod Apollo eſſet et coma intonſus, et genis glaber, et purpure glaucicus, et arte multiſcius, et fortuna opulentus. Κέντρα Μοίρας, cum audierent hoc genus crimina, ſuperni eruptus, Apollini obſtetarj: ettibicinem illum certamine ſuperatum, vellut urſum ſpecdem, corio exuto, nudis et lacertis videribus reliquerunt. Ita Marſyas in pumam cecinit et occidit. *Apuleius, Florid. pag. 341. 342.*

61) *Platonis Alcibiades II. pag. 46.* Sed num referre potes, quas e preſcis hominibus legum cura tibiarum inflationem condiderit optimus extitit? forte non tenes, nunc tibi memorem? *Min. Valde. Socr.* Marſyas, et quem ille maxime amavit Olympus Phrygius. *Min.* Vera loqueris. *Socr.* Horum ſane divinus harmoniæ divinſſimæ ſunt, et ſolæ conſtant audientes, qui poſſimum deos, qui ædes ſunt, oſtendunt, ac ſolæ in hunc usque diem utpote divinæ perſiterunt.

62) Eodem in loco Minerva eſt Marſyam ſilentium edens, quod tibias, quas ipſa abjecerat, ſuſtuliſſet. *Pauſanias Attica, lib I. pag. 22.* Die meiſten Erfindungen, welche dem Marſyas zugeſchrieben werden, ſind in folgenden Stellen einiger Alten enthalten: arte muſicæ inveniæ tibias e calamis et amnis. *Suidas Hyſter.* Geminas tibias Marſyas (invenit) in eadem gente (nämlich in Phrygien). *Fun. natur. hiſt. lib. 7 cap. 56.* Phrygica (modulos) Marſyas Phryx (invenit. *Item ibid.* Illius autem (ſtibii) quæ cera glutinatur, Marſyam (inventorem). *Athenæus, Lugdun. lib. 4 cap. 25.* Aiunt autem — — invenisſe — — Phrygium harmonium, et mixophrygium, et mixolydium, Marſyam, qui erat ejusdem regionis, ut eſt *Phrygiæ. Cem. Alex. Paedag. lib I.* Addunt Phryges, Marſyæ inventum fuiſſe cum tibiarum cantum, quem *Matrium* vocant: credo ob eam causam, quod in magnæ matris Sacris ulurparetur. *Pauſan. Phocic. cap. 30.*

63) *Symposiac. lib. 7 quæſt. 5* et *de ira cohibenda.* Et Marſyas ut ajunt, capiſtro quodam atque orificio

351. 353. Zeichnungen davon gegeben werden, woraus man ſich eine Vorſtellung machen kann, auf welche Weiſe dieſe Capitäla eingerichtet, und an dem Kopfe angebracht waren.

§. 22.

Die Geſchichte des muſikaliſchen Wettſtreites zwiſchen dem Apoll und Marſyas hat von jeher den Malern und Bildhauern Gelegenheit gegeben, ihre Geſchicklichkeit zu zeigen. Man hat noch jetzt viele alte Kunſtwerke, worauf ſie vorgeſtellt iſt [60]). Alle dieſe Vorſtellungen ſind aber verſchieden, (ſo wie ſich der jedesmalige Künſtler die Geſchichte dachte,) ausgeführt. Auf einem Herkulaniſchen Gemälde iſt ſie mit allen Umſtänden abgeſchildert. Der mit Lorbern gekrönte Ueberwinder Apollo ſitzt auf einem ſchön gearbeiteten Stuhl mit einem Kiſſen, welches mit Quaſten verziert iſt. In ſeiner rechten Hand hält er das Plectrum, und mit der linken die auf die Erde geſtützte Lyre. Neben ihm ſteht eine ebenfalls mit Lorbern gekrönte Muſe in einem ſchön geſtickten Kleide, mit einem Kranz von Lorberzweigen in der Hand, als ob ſie das ſiegreiche Inſtrument damit krönen wollte. Zu den Füßen des Apollo kniet der junge Olympus, welcher für ſeinen alten lehrmeiſter bittet, der ohne Kleider und mit einem traurigen Geſicht in der Nähe an einen Baum gebunden ſteht. Vor dem Marſyas liegen die beyden Pfeifen mit einem Bande über einander, an einem Steine auf der Erde zur Verachtung; und zwiſchen demſelben und dem Olympus ſteht ein Scepthe mit einem Meſſer in der Hand bereit, um den grauſamen Befehl des Apollo auszuführen [61]).

Nach einer andern Erfindung in der Villa Borgheſa in halb erhabener Arbeit, ſteht Apollo in der Mitte, und hat ſeine Cither oder Lyre auf einen Dreyfuß, ſeinen linken Fuß aber auf einen Greif geſetzt. Neben ihm ſteht Midas in einer Stellung, als wenn er ſein verkehrtes Urtheil entſchuldigen wollte, ſich zugleich über die harte Züchtigung beklagte, und Mitleid zu erregen ſuchte. Die Gottheiten, welche bey dieſem Gerichte erſcheinen, ſind auſſer den Muſen, welche zerſtreut umher ſtehen. Pallas, welche ſich hinter dem Midas zeigt, und dem neben ihr ſtehenden Bacchus, der das Unglück ſeines ſeiner Begleiter zu bedauren ſcheint, ſo wie auch noch einigen Satyren gleichſam zu verſtehen giebt, was ihr Fluch gewirkt habe. Ferner ſteht auf der andern Seite des Apollo, ſeine Schweſter Diana und Merkur der Götterbote. Wie aber Cybele, welche dem Apollo gegenüber ſitzt, dazu komme, weiß man nicht. Sie hat indeſſen ihre Augen auf den dem andern Ende des Stücks befindlichen Marſyas gerichtet, welchen ein Menſch mit einer phrygiſchen Mütze, in einer Kleidung mit engen Aermeln und langen Beinkleidern an eine Fichte hinauf zieht, woran ſchon ſeine Pfeife hängt. Zwey andere ſolche Perſonen ſitzen auf der Erde zwiſchen ihm und dem Apollo, wovon die eine deſſen Befehl zu erwarten ſcheint, die andere aber ein Meſſer ſchleift. Dieſe drey hält man für Scythen, die zur Vollziehung des Urtheils gebraucht wurden. Zu den Füßen des Marſyas liegt ein bis auf die Mitte des Leibes entblößter Jüngling mit einem Schilfrohre in der Hand, welcher vermuthlich den Fluß vorſtellen ſoll, der aus dem Blute des Marſyas entſtanden iſt [62]).

Noch eine große Menge anderer Vorſtellungen dieſer Geſchichte findet man theils in Gemälden, theils in Statuen und andern Kunſtwerken. In den neuern Gemälden und Kupferſtichen wird Marſyas gewöhnlich als ein Beyſpiel der Unbeſcheidenheit vorgeſtellt. Von dieſer Art iſt ein vortreffliches Stück von Strange nach einem Gemälde von Andr. Sacchi in Rom, geſtochen. Auf dieſem Stück

violentum ſtatus interrupit, ac faciei inæqualitatem occultavit atque compoſuit,
Aurum tunc primùm mollis circumdedit hirtis,
Os pallamque ſuis frenavit retroque ligatis.

60) ſ. Monfaucon antiquité expliq. T. I. P. I. 53. 54.

61) Pitture antiche d'Ercolan. T. II. Tav. 19.

62) Winkelmanns monumenti. ant. 42 pag. 40

wird ein in der Mitte des 17ten Jahrhunderts berühmter Sänger zu Rom, mit Namen *Marc-Antonio Pasqualini* als Beyspiel großer Geschicklichkeit und Kunstbescheidenheit vom Apollo gekrönt, und Marsyas liegt dahinter an einen Baum gebunden mit entblößtem Leibe und seinen Pfeifen neben ihm. Die Unterschrift dieses schönen Stücks heißt: *Apollo incorona il Merito e punisce l'arroganza.* Daß die Figur dieses Stücks, welche vom Apollo gekrönt wird, den Sänger Pasqualini vorstellt, und kein bloßes Ideal ist, berichtet Argenville in seinem Leben berühmter Maler, Th. I. Seite 127. in der Note.

§. 23.

Ueber die Bedeutung dieser Geschichte überhaupt sind die Mythologen verschiedener Meynung. Die Alten haben sie zum Theil selbst schon für eine bloße Fabel angesehen. Strabo [68]) nennt sie ausdrücklich so. Dennoch machen einige den Marsyas zu einer wahrhaften Person, die zur Zeit der Richter gelebt, (Marsyas vir sapiens, temporibus iudaicorum Judicum vixit. *Suidas Histor.*) sehr weise gewesen, verschiedene Arten von Pfeifen erfunden, endlich wahnsinnig geworden, und sich in den Fluß Marsyas gestürzt habe. Nach dem Fortunio Liceti [69]) ist aber die ganze Sache eine bloße Allegorie. Vor Erfindung der Lyre, sagt dieser, war die Flöte das vornehmste Instrument, und bereicherte diejenigen, welche sie gut zu spielen wußten. Als aber die Lyre erfunden wurde, und man bemerkte, daß beym Spielen derselben auch zugleich gesungen werden konnte [70]), verlor die Flöte ihr Ansehn um so mehr, da sie schon durch die Minerva, welche sie weggeworfen, und den Finder derselben mit einem Fluche belegt hatte, in bösen Ruf gekommen war [71]). Es scheint also, daß nachher mit der Flöte nicht mehr viel zu gewinnen war. Da nun in jenen Zeiten bloß noch ledernes Geld bekannt war, so dichteten die Poeten, Apollo habe dem Marsyas, als einem damals vorzüglichen Flötenspieler, die Haut abgezogen, oder um sein ledernes Geld gebracht.

§. 24.

Die nächste Begebenheit in der Geschichte des Apollo, welche mit der Musik in Beziehung steht, ist seine Erlegung des Drachen Python. Nach dem Ovid [72]) entstand dieses Ungeheuer, als die Erde nach Deukalions Wasserfluth wieder trocken wurde, aus dem zurückgebliebenen Schlamm. Er hatte seinen Aufenthalt auf dem Parnaß, und soll den Menschen als ein Orakel gedient haben. Weil er aber wußte, daß er von dem Sohne der Latona hingerichtet werden würde, verfolgte er sie während ihrer Schwangerschaft mit dem Apollo sehr heftig. Latona aber kam glücklich nieder, und schon am vierten Tage nach ihrer Niederkunft soll Apollo den Drachen mit seinen Pfeilen erlegt, seine Gebeine in den Abgrund des Orakels geworfen, und sich des Orakels selbst bemächtigt haben. Hievon bekam er den Beynamen Pythius. Nach einer natürlichen Erklärung kann diese Fabel so viel heissen, daß Apollo als die Sonne, die nach der Ueberschwemmung Deukalions aus dem zurückgebliebenen Schlamme ent-

68) Isti loco adsignant fabulam Olympi et Marsyae: ac concertationem Marsyae adversus Apollinem. *Geograph. lib. XII. pag. 397. Edit. Casaub. et Xylandr.*

69) *Fort. Licet. in Hieroglyph. cap. 109.*

70) Apollo rühmt sich dieser Vereinigung des Gesanas und Spiels beym Ovid gegen eine vor ihm fliehende Nymphe auf folgende Art:

— *Per me concordant carmina nervis.*

71) In den Zeiten des Plato muß die Flöte ebenfalls nicht sehr geachtet worden seyn, denn er verbannte sie aus seiner Republik, und wollte bloß den Gebrauch der Apollinischen Instrumente gestatten. „Lyra itaque restat et cithara in civitate utilis, et fistula in agris pastoribus commoda. — Nihil alienum inducimus, o amice, dum Apollinem, et Apollinis instrumenta, Marsyae ipsi, et organis ejus praeponimus. *De republ. Lib. III. pag. 437.*

72) *Metamorph. I. v. 438.*

ſtandenen ſchädlichen Thiere, vielleicht auch nur Dünſte, ſehr bald überwunden und zerſtreut habe. Sonſt verſteht man auch unter dieſem Drachen einen Sohn des Krius, eines Fürſten in Euböa, der viele Gewaltthätigkeiten begangen, und den Tempel des Apollo, nebſt den Häuſern reicher Leute beraubt hatte [73]).

Dieſe Begebenheit gab Anlaß zur Errichtung der ſogenannten pythiſchen Spiele, die dem Apollo zu Ehren zu Delphi, welche Stadt man auch πυθὼ nannte [74]), gehalten wurden. In den erſten Zeiten wurden ſie alle neun Jahre gehalten; in der Folge aber jedesmal mit Anfang des fünften. Sie ſollen zuerſt vom Amphiktyo, Deukalions Sohn, geſtiftet; ſodann aber von den ſogenannten Amphiktionen [75]), nachdem ſie einige Zeit hindurch unterbrochen waren, wieder erneuert worden ſeyn [76]). Anfänglich waren Muſik und Poeſie Hauptgegenſtände dieſer Spiele. Nach dem Strabo [77]) und Pauſanias [78]) waren ſie für die Cytharisten und Tibicinisten beſtimmt, welche zum Lobe Apolls ſogenannte Päane ſingen und mit ihren Inſtrumenten begleiten mußten. Nachher wurden aber auch gymnaſtiſche Uebungen damit verbunden. So lange die Muſik an dieſen Spielen noch allein Theil hatte, ſollen die Preiſe für die Ueberwinder in Geld oder Silber beſtanden haben; nachher aber in Lorber- und Eichenkränzen. Das Lied, womit die Dichter und Tonkünſtler ſtritten, beſtand aus fünf Theilen. Im erſten Theil rüſtete ſich Apolle zum Kampf; im zweyten forderte er den Drachen Python heraus; im dritten gieng der Streit an; im vierten überwand Apollo, und im fünften tanzte er ein Siegeslied. Dieſes Lied nannte man νόμον πυθικὸν (modum Pythicum) und die fünf einzelnen Theile hießen: Anacrusis, Amperia, Katakleusmus, Iambi, Dactyli und Springer, oder das Zischen der Pfeifen [79]). Andere geben mehrere oder verſchiedene Theile an, und laſſen ſie auch nicht in einerley Ordnung auf einander folgen.

Wenn dieſe Pythiſchen Spiele indeſſen wirklich vom Amphiktyo, Deukalions Sohn, errichtet ſind, (Deukalion wird für einen König in Theſſalien gehalten, der ums Jahr der Welt 2455 (*Marmor. Arun-*

73) *Pauſan. Phoc. cap. 6. pag. 620.*

74) *Pauſan. Phoc. cap. 6 pag. 622. Callimach. hymn. in Apoll. v. 100.*

75) Amphiktionen hieſen eine Verſammlung von Minnern, die einſtimm einen großen Rath von Griechenland ausmachten. Dieſe Verſammlung wurde vom Amphiktyo, der damals athenienſiſcher König war, errichtet. *S. Cicer. de invent. II. 23. Tacit. Annal. IV. 14. Livium XXXIII. 5. Strab. Geogr. IX. pag. 289. Pauſan. Phoc. VIII. pag. 515.*

76) *Pauſan. Exac. poſter. XIV. Strabo IX. pag. 288. 290.*

77) Certamen apud Delphos antiquitus fuit citharœdorum, pariterque in laudem dei canentium: inſtitutum a Delphis poſt Cirrhœum bellum. Sub Eurylocho autem amphictyones equeſtrem et gymnicum concertationem inſtituerunt, coronæ victori præmii loco propoſitæ: et Pythia nominaverunt. Adjecerunt autem citharœdis tibicines, et qui cithara ludentes ſive canu, modulantesque carmen, quod nomos ſive modus Pythicus dicebatur. *Geograph. lib. IX. pag. 290.* Wie ſchön übrigens beſonders das Flötenſpiel bey dieſen Pythiſchen Feſten geweſen ſeyn müſſe, läßt ſich daraus einigermaaßen beurtheilen, daß die Tibicinen das Zischen des Drachen Pythe nachzuahmen geſucht haben, mit welchem er bey der Erlegung vom Apollo verſchieden ſeyn ſoll. „*Fiſtulæ autem* (ſagt Strabo an dem angeführten Orte) *mortem imitatas serpentis, vitam cum ſibilis quibusdam fruentis.*

78) *Phocic. pag. 322.*

79) Ἀνάκρουσις, Ἄμπειρα, Κατακλεισμός, Ἴαμβοι καὶ Δάκτυλοι καὶ Σπονδεῖοι. *Strabo IX pag. 290.* Pollux beym Voſſius (Inſtit. poet. lib. III. c. 23 §. 4) macht folgende Eintheilung: Inter νόμον erat Iambus, qui dictus κόλουρος, quia cancerctur ad tibiam. Pythi certaminis, in quo cantico hoc Pythio ad tibiam certabatur, quinque erant partes: ut ait Pollux lib. IV. cap. X. Ἔπος ἐκβολὴ καὶ κόμμα, κατακλεισμὸς, ἰαμβικὸν, σπονδεῖον, et κατασχεσμὸς. Ἔπος καὶ ἐκβολὴ Apollo ſibi de pugna locu proſpicit. Ἐν κατακλεισμῷ provocat draconem ad pugnam. In Iambico, pede prælio apto, pugnat cum Dracone. Ubi et κόλουρος jungebant, et canticum, quod ἀλαλαγμὸν dicere videbatur, quo draco tum, Sagitta petitus, demiſſus frenderet. Ἐν σπονδείῳ, pede ſpondæi, ſive libationibus ob victoriam apto, vincit Apollo. Ἐν κατασχεσμῷ idem victor chorea indulget.

dell. apud. Marsh. Sæc. IX. pag. 115.) regiert hat, in welchem Jahre sich auch die Ueberschwemmung zugetragen haben soll.) so sind sie die ältesten unter den übrigen Spielen Griechenlands von ähnlicher Art; denn die olympischen Spiele, fallen nach der gewöhnlichsten Meynung erst ins 2634ste Jahr, um welche Zeit sie Pelops, ein Sohn des Tantalus und der Dione, dem olympischen Jupiter zu Ehren stiftete. Nach dieser Meynung würden sie also einige Jahrhunderte jünger seyn, als die Pythischen. Pausanias macht sie zwar um ein ansehnliches älter; denn er sagt, daß sie funfzig Jahre nach der Ueberschwemmung Deukalions von Clymenus, einem Abkömmling des Herkules gestiftet worden sind [80]). Allein, wenn auch diese Nachricht gegründet seyn sollte, so bleiben doch noch immer die pythischen Spiele die ältesten, und haben wahrscheinlich zur Errichtung sowol der olympischen als der übrigen Anlaß gegeben. Da übrigens diesen berühmten Wettspielen Griechenlands in einer Geschichte der Musik ein eigner Platz gebührt, so wird eine nähere Erörterung bis dahin verspart, und wir kehren zu den Begebenheiten zurück, welche den Appollo und den fabelhaften Zeitpunkt, in welchem wir jetzt sind, näher betreffen.

§. 25.

Da dem Apollo unter allen heidnischen Gottheiten die meisten Handlungen zugeschrieben worden, welche auf das Wohl der Menschheit Einfluß hatten, so wurde er auch unter allen am meisten verehrt. Seiner Tempel, die ihm nach und nach in ganz Griechenland errichtet wurden, sind eine große Menge. Der berühmteste darunter war zu Delphi, der wegen seines Orakels von aller Welt besucht wurde, und daher mit den allerkostbarsten Verehrungen prangte. Sowol an den Festen, die diesem Gotte zu Ehren gefeyert, als auch an den Ceremonien, mit welchen die Orakelsprüche ertheilt wurden, hatte die Musik Antheil.

Die Orakelsprüche wurden nicht nur in Versen ertheilt, sondern auch, wie Lucan meynt, gesungen.

> Sive *canet* fatum, seu quod jubet ille *canendo*
> Fit fatum.

Plutarch in seinem Commentar: cur nunc Pythia non reddat oracula carmine, ist eben der Meynung, und setzt noch hinzu, daß sie in den ältesten Zeiten nicht nur in sehr pomphaften Versen, sondern auch mit Gesang und Begleitung einer Flöte ertheilt wurden. Nach eben diesem Schriftsteller soll vorher mit einem Kessel geklingelt worden seyn. Zugleich können wir auch aus diesem Commentar sehen, wie ungefähr sowol die Poesie als Musik in diesen ersten Zeiten beschaffen gewesen seyn mag. Denn Diogenian sagt ausdrücklich: „er habe sich oft über die schlechten und fehlerhaften Verse gewundert, in welchen die alten Orakelsprüche den Menschen ertheilt worden sind. Und doch werde Apollo ein Anführer der Musen, und Gott der Poesie und Musik genannt, dem man weit mehr Schönheit der Rede und des Gesangs zutrauen, und welcher hierin selbst den Homer und Hesiod übertroffen haben müsse [81]). Indessen würde sich ein solcher Zustand der Poesie und Musik in so frühen Zeiten auch ohne solche ausdrückliche Nachrichten, von selbst errathen lassen. Er ist ganz der Natur gemäß, und die

80) Quinquaginta vero annis post Deucalionis diluvium, Clymenum ajunt Cardis filium, ab Idæo Hercule oriundum, e Creta venientem ludos in Olympia fecisse, et cum aliis Curetibus tum vero Herculis pruavo suo aram dedicasse, et ipsum Herculem cognomento Adjutorem appellasse. *Eliacor. prior. sive lib. V. pag. 154.*

81) Diogenianus ajebat sæpenumero se admiratum fuisse versuum, quibus oracula exprimerentur, vilitatem atque vitia. Atqui Apollinem musarum ducem esse, et ad quem non minus eloquentiæ, quam cantilenæ et vocis elegantia pertineret, et qui Homerum Hesiodumque longe antecelleret facundia. Tamen pleraque oracula et contra metri leges, et vocabulorum pravitate peccare. *De Pythiae oraculis.*

Flöte, womit der Geſang der Delphiſchen Orakelſprüche begleitet wurde, wird nicht beſſer geklungen haben, als denn Virgil die Pfeife eines Schäfers oder Kuhhirten:

Strident miſerum ſtipula diſperdere carmen.

Ecl. X. 21. Edit. Heyn.

Apulejus giebt die beſte Beſchreibung von der Muſik aus den Zeiten des Apollo und Marſyas. Der Vater und Lehrmeiſter des Marſyas, Hyagnis, (ſagt er) konnte zu jener Zeit am beſten auf der Flöte ſpielen, zwar noch nicht mit einem ſo biegſamen Tone, auch nicht auf ſo mannichfaltige Weiſe, oder mit einer Flöte, die ſo viele Löcher hatte, als ſie lange nachher bekam, ſondern dem rauhen Zeitalter gemäß, in welchem er lebte [81]). Wenn dies der Fall mit dem Lehrmeiſter des Marſyas war, wird der Schüler viel mehr gekonnt haben, oder wird nicht die muſikaliſche Geſchicklichkeit aller ſeiner Zeitverwandten ganz von ähnlicher Art geweſen ſeyn? Man hat ſich daher nicht zu verwundern, daß der Gott der Muſik in dieſen Zeiten mit ſchlechten und unregelmäßigen Verſen, mit ziſchenden Pfeifen, und mit dem Klang von Keſſeln und klingelnden Schellen, womit er ohne Aufhören betäubt wurde, vorlieb nehmen mußte.

§. 26.

Die Hymnen, welche dem Apollo zu Ehren verfertigt, und geſungen und geſpielt wurden, waren von mannichfaltiger Art. Sie hatten nach dem Inhalt und der Abſicht derſelben ihre beſondern Namen. Die vorzüglichſten und gebräuchlichſten waren die Päane, Nomen und Proſodien.

Die Päane waren Lieder, die dem Apollo und der Diana zu Ehren geſungen wurden. Man wollte vorzüglich dadurch das Andenken an den Sieg des Apollo über den Drachen Pythen erneuern. Da Apollo unter ſeinen übrigen vielen Beynamen auch den Namen Päan hatte, ſo wurden dieſe Lieder hauptſächlich durch den Ausruf: Jo! Paian, bezeichnet, welches ſo viel heißt, als: ſchieß ab deinen Pfeil, Apollo! Von dem Beynamen des Apoll, und der Gewohnheit, den erwähnten Ausruf in dieſen Liedern mehrmale zu wiederholen, wurden überhaupt dergleichen Lieder Päane genannt. Man ſang ſie nicht nur in anſteckenden Krankheiten, ſondern in allen andern Angelegenheiten, wo man ſich den Gott gerne geneigt machen wollte. So ſangen die Achäer beym Homer [82]) ſolche Päane:

Laute Geſänge ſangen die Griechen bis an den Abend,
Frohe Päanen ertönten, Apollon Foibos zu ſühnen.
Deine Thaten ſangen ſie, Gott; des freute dein Herz ſich!

Graf zu Stollberg.

Anfänglich waren dieſe Päane bloß dem Apollo und der Diana beſtimmt, denen auch nachher zu Rom, wie wir aus dem Catull und Horaz ſehen, ſolche Lieder geſungen wurden. In der Folge der Zeit machte man ſie auch auf andere Götter, zuletzt gar auf berühmte Sterbliche. Auf den Lacedämoniſchen Lyſander machte man einen, der zu Samos zur Verherrlichung ſeiner Thaten abgeſungen wurde. Durch einen andern ehrte man den Craterus aus Macedonien; dieſer wurde mit Begleitung der Lyre abgeſungen. Ariſtoteles endlich kam in obrigkeitliche Verantwortung, weil er auf den Verſchnittenen Hermias aus Atarno, aus Freundſchaft einen Päan verfertigt, und dadurch einem Sterb-

81) Hyagnis fuit Marſyæ tibicinis pater et magiſter, rudibus adhuc Muſicæ ſeculis, ſolus ante alios cantus canere: nondum quidem tam flexanimo ſono, nec tam pluriforme modo, nec tam multiforatili tibia, quippe adhuc ars iſta repertu novo commodum oriebatur. Nec quidquam omnium eſt quod poſſit in primordio ſui perfect: ſed in omnibus terme ante eſt ſpei rudimentum, quam rei experimentum. *Florid. pag. 341.*

82) Ilias, erſter Geſang, V. 463, 464. 465.

ſichen eine Verehrung bewieſen hatte, die man nur Göttern ſchuldig zu ſeyn glaubte. Dieſer Päan des Ariſtoteles iſt noch vorhanden, und Jul. Cäſ. Scaliger hält ihn für eben ſo ſchön, als eine Pindariſche Ode [84]). Athenäus aber will ihn für keinen ächten Päan erkennen, weil der Ausruf Jo Paian! darin fehlt, der doch ein Hauptabzeichen ſolcher Lieder ſey, und in allen übrigen vorkomme, die zur Ehre des Agamemnon aus Corinth, des egyptiſchen Königs Ptolemäus Lagus, des Antigonus und des Demetrius Poliorcetes gemacht worden ſind. Athenäus hat uns noch einen Päan aufbehalten, den ein Sicyoniſcher Dichter, mit Namen Ariphron, auf die Göttin der Geſundheit, Hygiäa gemacht hat [85]).

§. 27.

Die Nomi ſind eine andere Art von Lobliedern auf den Apollo. Sowol die alten als neuern Schriftſteller machen ſich ſehr verſchiedene Begriffe davon. Voſſius [86]) ſagt, das Wort Νομος bedeute gleichſam eine gewiſſe Richtſchnur und Regel des Geſangs. Wenn man unter der Nothwendigkeit, eine einmal erfundene oder eingerichtete Melodie ſtets auf einerley Weiſe, das heißt: ohne Veränderung oder Verfälſchung zu ſingen, eine ſolche Regel und Richtſchnur des Geſangs verſteht, ſo kann dieſe Bedeutung richtig ſeyn. Aber Voſſius ſcheint ſie nicht ſo verſtanden zu haben. Das Wort bedeutet zwar urſprünglich ein Geſetz; wurde aber anfänglich nicht um der Melodie, ſondern um deswillen gebraucht, was geſungen wurde. Ariſtoteles führt die Urſache am deutlichſten an, warum die zur Verehrung der Götter beſtimmten Lieder Nomi genannt wurden. „Warum, ſagt er, nennt man die „Singſtücke Nomos? Geſchieht es nicht etwa deswegen, weil man vor der Erfindung der Schreibekunſt, „die Geſetze des Staats in Muſik brachte, und ſie, wie noch jetzo die Agathyrſes thun, abſingen ließ, „um ſie dem Gedächtnis deſto beſſer einzuprägen? Dies iſt wahrſcheinlich die Urſache, daß auch andere „Lieder, die lange nachher erſt aufkamen, dieſe Benennung erhielten, ob ſie gleich ganz anders beſchaf„fen waren [87])." Die Erklärung Plutarchs bezieht ſich nicht ſowol auf den Urſprung dieſer Benennung, als vielmehr auf ihre muſikaliſche Beſchaffenheit. Er ſagt: man nannte ſie deswegen Nomen, weil die Melodie derſelben unveränderlich war, und ſtets auf einerley Weiſe geſungen oder geſpielt werden mußte [88]). Es war auch eben dem Plutarch in den älteſten Zeiten nicht erlaubt, wie nachher geſchah, Melodien nach Willkür zu machen, ſondern man mußte die einmal erfundenen und angenommenen, ſowol in ihrer Beſtimmung für ein gewiſſes Inſtrument, als in ihrer melodiſchen und rhythmiſchen Einrichtung unverändert beybehalten [89]). Suidas ſagt ungefähr daſſelbe. Nach ihm iſt ein Nomos eine Art von Melodie, deren Harmonie und Rhythmus feſtgeſetzt und beſtimmt iſt [90]).

84) Ut etiam perpendas quantus vir ille fuerit in poeſi: neque ipſo Pindaro minor. *Poetic. lib. I. p. 109.*

85) *Athenaei Deipnoſ. lib. XV. cap. 21.* Burette Anmerkungen zu Platarchs Traktat von der Muſik, in den *Memoires de l'acad. des inſcript. et belles lettr. Vol. X. pag. 302.*

86) Νομοι vocatur, velut norma quædam, et lex canendi. *Inſtit. Poetic. lib. III. cap. 13. §. 4.*

87) Cur leges plerzque cantilenæ appellentur? An quod homines priusquam literas ſciterent, leges cantabant, ne eas oblivioni mandarent: quod etiam noſtra ætate Agathyrſis in more eſt. Ergo primas quoque poſteriorum cantilenarum eodem appellaverunt nomine, quo ſuperiores vocabuntur. *Problemat. Sectio XIX.*

88) Atque hinc nomi dicti ſunt, hoc eſt leges; quod in unoquoque non licebat transgredi præſcriptam intentionem. *De Muſica, pag. 1133.*

89) Neque enim antiquitus, ut nunc, licebat citharæ canere, neque harmonias (ſive concentus mavis) et rhythmos ſive numeros transferre. *Id. ibid.* Burette überſetzt dieſe Stelle auf folgende Art: Car il n'etoit pas permis anciennement, comme il l'eſt aujourd'hui, de compoſer ſur la cithare des airs à diſcretion, ni de rien changer dans le jeu de cet inſtrument, ſoit pour l'harmonie, ſoit pour le rhythme ou la cadence. *Mem. de l'acad. des inſcr. et belles lettr. Tom. X. 121.*

90) *Voc. Νομος Art. 2.*

Aus dieſem Begriffe von dem Worte Nomos läßt ſichs erklären, warum die Alten ſo vielerley Arten derſelben hatten, und nothwendig haben mußten. Denn jede neue Melodie, welche auf eine gewiſſe Veranlaſſung entweder für ein beſonderes Inſtrument oder für den Geſang gemacht wurde, erhielt dieſen Namen, und mußte bey wieder vorkommender ähnlicher Veranlaſſung eben ſo unverändert in dieſem Falle als Geſetz und Richtſchnur beybehalten werden. Die Haupturſache hiervon war mit der vom Ariſtoteles in Anſicht auf die Staatsgeſetze angeführten Urſache einerley. Man konnte in dieſen Zeiten eine Melodie noch weit weniger aufſchreiben, als ein Staatsgeſetz. Daher mußte jede Melodie, ſie mochte für irgend ein Inſtrument, oder für den Geſang beſtimmt ſeyn, auswendig gelernt, und ſo lange durch mündliche Ueberlieferung auf die Nachkommen gebracht werden, bis eine Art von muſikaliſcher Schreibekunſt erfunden war. Hierdurch aber verloren dieſe auswendig gelernten Melodien (wie leicht zu begreifen iſt) ſehr bald ihr geſetzliches Anſehen. Man konnte nun mit leichterer Mühe neue Melodien erfinden, aufſchreiben und einander mittheilen. Wenn wir daher bey alten Geſchichtſchreibern leſen, daß dieſe oder jene griechiſche Tonkünſtler beſondere **Nomos** erfunden haben, ſo heißt es weiter nichts, als daß ſie Melodien für gewiſſe Inſtrumente und Gelegenheiten ausdachten, welche von ihren Zeitverwandten gelernt und allgemein geſungen oder geſpielt wurden. So war es im Mittelalter mit den ſogenannten Tonen der Meiſterſänger in ganz Europa beſchaffen. Ich ſage in ganz Europa, weil dieſelbe Claſſe von Menſchen, die in Deutſchland Meiſterſänger genannt wurde, in den übrigen europäiſchen Ländern ebenfalls, nur unter andern Namen, vorhanden war. Auch war der Grad ihrer poetiſchen und muſikaliſchen Kultur von einerley Art. Gerade ſolche Meiſterſänger ſcheinen mir die griechiſchen Tonkünſtler geweſen zu ſeyn, welche ſolche Nomos gemacht haben.

Da dieſer Begrif von den Nomen nicht nur an ſich ſelbſt ſehr natürlich, ſondern auch den Zeitumſtänden und übrigen Kenntniſſen der Griechen vollkommen angemeſſen iſt, ſo weiß ich nicht, ob man denjenigen Schriftſtellern trauen kann, welche die verſchiedenen einzelnen Theile angeben, woraus die Nomen beſtanden haben ſollen. Die Nomi werden dadurch künſtlicher und von einem größern Umfang gemacht, als ſie wahrſcheinlich waren, und in den erſten Zeiten ihrer Erfindung ſeyn konnten. **Pollux** giebt ſieben bis acht verſchiedene Theile eines ſolchen Nomi an, nämlich ein **Vorſpiel**, ein **Thema**, eine **Verſetzung des Thema**, eine **Zurückkehrung** in den Hauptton, eine **Umkehrung der Sätze**, einen Schluß und ein **Nachſpiel**. Die griechiſchen Namen dieſer Theile ſind: ἄπαρχα, ἐπαρχῖα, μέταρχα, κατάτροπα, μετακατατροπα, ομφαλὸς, σφραγὶς, ἐπίλογος. **Burette** glaubt, daß Pollux nur ſieben Theile angebe, und der Name des erſten Theiles ἐπαρχα vielleicht ein Schreibfehler ſey, und ἕπτα oder ἑπταρχα (ſeptem) heißen müſſe. Nach dieſer Verbeſſerung überſetzt er die ſieben Theile eines Nomi für die Cither auf folgende Art: 1) le commencement, les premices, ou le prelude; 2) la ſuite du commencement; 3) la marche; 4) la ſuite de la marche; 5) la fin du cantique; 6) le ſceau ou cachet; 7) l'epilogue [91]). Es iſt aber demohngeachtet ſehr ſchwer, ſich eine Vorſtellung zu machen, was die Alten im muſikaliſchen Sinn unter dieſen Theilen eigentlich gedacht haben mögen, da man nirgends einen befriedigenden Aufſchluß darüber findet, und ein Lied wol ſchwerlich einen ſo großen Umfang gehabt haben kann. Zudem ſetzt die Bedeutung dieſer Namen eine Behandlung der Töne voraus, die wir in unſern Zeiten contrapunktiſch nennen, welche aber den alten Griechen höchſtwahrſcheinlich gar nicht, oder doch gewiß nur ſehr unvollkommen bekannt war. Dieſe contrapunktiſche Behandlung der Töne iſt eine Folge der Erfindung unſerer Harmonie, von welcher, wie es jetzt ſo ziemlich entſchieden iſt, die Griechen nie etwas wußten.

91) *Mem. de l'acad. des inſcript. et belles lettr. Tom. X. pag. 220.*

Wir laſſen aber die Nachrichten dahin geſtellt ſeyn, welche die Nomos der alten Griechen künſtlicher und weitläuftiger machen wollen, als ſie nach allen damaligen Umſtänden ſeyn konnten, und nehmen ſie der Natur der Sache gemäß, für nichts mehr und nichts weniger, als ſolche Lieder, die für gewiſſe Gelegenheiten, und für gewiſſe Inſtrumente erfunden, auswendig gelernt, und geſungen und geſpielt wurden [92]). Sowol die Verſchiedenheit der Gelegenheiten, als auch der Inſtrumente, für welche ſie beſtimmt waren, ſo wie der Erfinder, gab ihnen verſchiedene Namen. Man hatte daher Nomen für die Flöte, für die Cither, für die Lyre, Nomen, die den Namen von ihren Erfindern trugen, orthiſche, und noch eine Menge andere, die in der Folge bey ihren Erfindern und Veranlaſſungen vorkommen werden.

§. 28.

Die Proſodien ſind Lieder oder Lobgeſänge, die dem Apollo und der Diana gemeinſchaftlich geſungen wurden. Wenigſtens iſt Pollux [93]) dieſer Meynung. Das Wort hat aber zweyerley Bedeutung, nachdem es mit einem Omega oder Omikron geſchrieben wird. Mit dem Omega (προσῳδον) bezeichnet es ein jedes Lied, welches mit einem Inſtrumente begleitet wird; mit dem Omikron aber (προσοδιον) insbeſondere dasjenige Lied, welches man ſang, wenn man ſich in Proceſſion dem Altar nahen wollte, worauf die Bildſäule Apolls ſtand. Als die Meſſenier unter der Regierung des Phinta zum erſtenmal ihre Opfer durch eine Geſellſchaft von Männern nach Delos ſandten, verfertigte Eumelus ſolche Lieder zu dieſer Feyer, die man Proſodien nannte. Dieſe ſollen die einzigen Gedichte geweſen ſeyn, welche Eumelus gemacht hat [94]). Nach dem Zeugniſſe des Pollux wurden ſie mit der Cither begleitet [95]). Van Til iſt der Meynung, daß das Proſodion hauptſächlich dann geſungen wurde, wenn man das Opfer zum Altar führete, und zur Schlachtung zubereitete.

§. 29.

Auſſer den verſchiedenen Hymnen, die zur Verehrung des Apolls beſtimmt waren, ſind auch noch die Hyporchemata merkwürdig. Man verſtand hierunter eigentlich eine gewiſſe Art von Poeſie, welche nicht nur geſungen, und mit der Cither oder Flöte begleitet, ſondern woben auch während dem Singen und Spielen getanzt wurde [96]). Athenäus glaubt, daß dieſer hyporchematiſche Tanz einem komiſchen Tanze ähnlich geweſen ſey, welchen man Cordax nannte; Bürette aber hält dafür, daß er etwas ernſthafterer Art geweſen ſeyn müſſe, weil er zur Verehrung des Apollo beſtimmt war, und während das Opfer brannte, um den Altar herum getanzt wurde. Zu einer ſolchen Beſtimmung würde ein komiſcher Tanz allerdings nicht gepaßt haben. Nach dem Plutarch wurde er nicht mit der Flöte begleitet, wie die komiſchen und ſatyriſchen Tänze, ſondern bloß mit der Cither [97]). Von ernſthafterer Art müſ-

92) Auch einige lateiniſche Schriftſteller brauchen das Wort *Nomos* in der Bedeutung eines Liedes. So ſagt Suetonius z. B. von Nero, er habe ſich durch die Erſchütterung des Theaters, welche durch ein Erdbeben entſtand, nicht hindern laſſen, ſein angefangenes Lied zu endigen. „Ac ne concuſſo quidem repente motu terrex theatro ante cantare deſtitit, quam inchoatum abſolveret *Nomon*. *In Neron. cap.* 20.

93) *Lib. I. cap* 1 *Sect.* 38.

94) Iam vero Phinta regnante, Syboræ filio, Apollini primum Meſſenii ſacrum, cum virorum choro, Delon miſerunt. Ita canticum, quo Deum ſalutarent (Proſodium appellant) fecit Eumelus: et hæc certe carmina ſola ſunt quæ Eumelum feciſſe pro comperto habetur. *Pauſan. Corinth. cap.* 4.

95) Ea, quæ accinerentur ad citharam, etiam προσῳδια vocantur: ut ſcribit Iulius Pollux *lib.* 4 *cap.* 9 *Sect.* 1). Quare quisquis eſt προσῳδὸς, idem κιθαρῳδὸς, et κιθαριστὴς: quod ex Ariſtophane etiam liquet. *Gerh. I. Voſſius. inſtit. poetic. lib. I. cap.* 12 §. 10.

96) *Hyporchema* cum ſaltatione cantabatur. *Athenæus Deipnoſ. lib. XIV.*

97) Canebatur illud ad lyram, non ad tibiam, ut comica et ſatyrica: qualia fuere Bathylli: ut videre eſt ex Plutarchi Sympoſiacis lib. VII. cap. VIII. *Gerh. Io. Voſſius, inſtit. poetic. lib. III. cap.* 13 §. 4.

ſen ſie auf alle Fälle geweſen ſeyn, denn Athenäus [98]) ſagt ausdrücklich, daß die Dichter derſelben nicht geſtattet haben, ſich in der Ausführung in den Stellungen und Geberden von dem edlen und männlichen Charakter zu entfernen, der ihrer Beſtimmung nach darin herrſchen ſollte.

Die erſten Erfinder dieſer Tänze, ſollen nach einigen die Cureten geweſen ſeyn [99]). Beym Plutarch (de muſica) war Xenodamus ein vorzüglicher Componiſt derſelben. Uebrigens werden dieſe Hyporchemata gerade eine ſolche Art von heiligen Tänzen geweſen ſeyn, wie ſie auch bey den Egyptiern und Hebräern bekannt waren. Als David um die Bundeslade herum tanzte, tanzte er nach hebräiſcher, vielleicht ſehr wenig verſchiedener Art, ein Hyporchema; und ſo wie überhaupt von den alten jüdiſchen und heidniſchen Ceremonien viele in die neuern chriſtlichen Religionsgebräuche übergegangen ſind, ſo ſcheinen insbeſondere die alten Hyporchemata in unſern Proceſſionen um den Altar, bey Austheilung des Abendmahls, gewiſſermaaßen noch vorhanden zu ſeyn. Wenn ich nicht ſehr irre, ſo iſt dieſe Bemerkung ſchon von jemand gemacht worden. Von wem aber und wo, iſt mir gänzlich entfallen. Nicht nur um den Altar des Apollo wurden ſolche Tänze getanzt, ſondern auch um den ganzen Tempel herum, und dieſe Art ſoll Philammon zuerſt aufgebracht haben.

§. 30.

Nach dem Delphiſchen Tempel des Apollo war der auf der Inſel Delos einer der berühmteſten. Er wurde ſeines Rufes wegen ſogar von den Perſern verſchont, als ſie alle übrige Tempel der Griechen verbrannten [100]). Olen war der erſte Prieſter daſelbſt, und der Tempel ſoll dem Apollo von den nördlichen Einwohnern der Inſel, den Hyperboräern, errichtet ſeyn. Wer dieſe Hyperboräer eigentlich waren, iſt nicht genau bekannt. Diodor nennt ſie ein nördlich aſiatiſches Volk, welches eine ſehr fruchtbare Inſel, wie ungefähr Sicilien, bewohnt habe. Dieſe Inſel ſoll der Geburtsort der Latona, Apolls Mutter geweſen ſeyn, aus welcher Urſache die Einwohner eine vorzügliche Ehrerbietung für ihren Sohn hatten. Faſt alle Einwohner waren Prieſter des Apollo, und ſangen ihm beſtändig Loblieder. Sie weihten ihm einen Theil ihres Landes ausſchließend, und errichteten in der Mitte dieſer geweihten Gegend ſeinen Tempel. Auch ihre Stadt war dem Gott der Muſik geweiht, und mit Muſikern von aller Art angefüllt, welche täglich ſeinen Ruhm beſangen.

§. 31.

Der Berg Helikon war dem Apollo als Anführer der Muſen heilig [101]), und unter den Thieren in muſikaliſcher Rückſicht der Schwan und die Heuſchrecke.

Der Schwan wurde dem Apollo von den Alten aus zweyerley Urſachen geweiht: einmal, weil man dafür hielt, er habe ein Vermögen, wahrzuſagen, und zweytens ſeines vorgeblichen Geſanges wegen. [102]). Die Süſſigkeit ſeines Geſangs, vorzüglich bey Annäherung ſeines Todes, rühmen nicht nur alte

98) *Deipnoſ. lib. XIV. cap. 6.*

99) *Hyporchematis* inventores, ut Proclus ait, aliqui *Cureτes* putant: aliqui Pyrrhum, Achillis filium, Pyrrhichæ ſaltationis auctorem. *Voſſ. inſtit. poet. lib. III. c. 13.*

100) *Spanhem. ad Callimach. hymn. in Delum*, v. 24 und *G. Jo. Voſſii theol. gentil. lib. 2 cap. 12.*

101) Ajunt, et novem illi virgines fuiſſe Muſices intelligentiſſimas; ita præfuiſſe Apollinem, et ex eo nomen obtinuiſſe *Μουσάγέτα*. *Gerh. Jo. Voſſ. de orig. et progr. Idololatr. lib. I. cap. 27.* Vergl. *Diod. Sicul. Bibl. hiſt. lib. I. cap. 18.*

102) Commemorat (Socrates) ut cygni, qui non ſine cauſa Apollini dicati ſunt, ſed quod ab eo divinationem habere videantur, qua præſidentes quid in morte boni ſit, cum cantu et voluptate moriantur. *Cicero Tuſcul. Quæſt. lib. I. 59.*

Dichter, sondern auch Geschichtschreiber und Philosophen [103]). Man nannte daher häufig einen vorzüglichen Dichter oder andern Schriftsteller, den Schwan seines Zeitalters und Volks. So nannte Horaz den Pindar den thebanischen Schwan [104]), und andere den Anakreon den teischen.

Der allgemeine Glaube an die musikalische Fähigkeit des Schwans, hat einen französischen Schriftsteller veranlaßt, eine Dissertation über folgende Frage zu schreiben: **Warum diese Vögel, die ehemals so schön gesungen haben, in den neueren Zeiten so schlecht singen** [105])? Der Verfasser fragt, ob sie wol ehemals zur Zeit des Apollo und der Musen, deren Hymnen Tag und Nacht ertönten, bloß aus Nachahmung gesungen hätten? Allein wenn ihnen wirklich ein nachahmendes Vermögen von dieser Art zuzutrauen wäre, so müßten sie in unsern Gegenden und Zeiten eben sowol singen, als in den ältern, weil unsere Küsten und Ufer häufig genug von allerley Art von Musik ertönen, um sie dazu anzureizen. Oder sollten sie durch unser nördlicheres Clima entartet seyn? Auch dies wird durch einen alten griechischen Naturkündiger, durch den Aelian [106]) widerlegt, welcher erzählt, daß, als einmal die Hyperboräer oder die nördlichsten Bewohner der Erde, deren Tempel des Apollo sehr berühmt ist, das Fest dieses Gottes sehr prächtig feyerten, und die Priester kaum die Processionen und andere gewöhnliche Ceremonien angefangen hatten, plötzlich eine große Menge von Schwänen von der Spitze des Berges Riphäus herab kamen, und nachdem sie in der Luft um den Tempel herum gegackert und geschnattert, und auf ihre Weise eine Art von Weihung (Lustration) verrichtet hatten, in das Chor des Tempels giengen, und ihre Plätze mitten unter den Priestern und Musikern nahmen, welche eben im Begrif waren, einen Lobgesang auf dieses Fest anzustimmen. Sie sangen hierauf ihre Stimmen mit so vieler Genauigkeit mit, daß sie weder im Tone noch im Takte fehlten; als dieses vorbey war, zogen sie sich wieder mit der größten Ordnung aus dem Tempel zurück.

Hier hat man also Schwäne, fährt Morin fort, die eben sowol in einem nördlichen Clima, als in Griechenland Psalmen gesungen haben, und zwar in Gegenwart eines ganzen Volks, und unzähliger Zuschauer von allen Nationen, welche die Pracht des Festes an diesen Ort gelockt hatte. Hieraus sieht man, daß nach der Meynung jener Zeiten, die Schwäne überall Sänger seyn können. Indessen gesteht doch Aelian, daß er die Geschichte nur durch Tradition habe, und nie im Stande gewesen sey, aus eigener Erfahrung einen Begrif von der Singekunst der Schwäne zu erhalten. Alles, was er von der Sache wisse, sey dies: daß die Alten es für eine Gewißheit angesehen, daß die Schwäne kurz vor ihrem Tode eine Art von Lied sängen, welches man den Schwanengesang genannt habe.

Noch manche Vermuthung über diese sonderbare Tradition wird in dieser Abhandlung beygebracht; und unter andern auch, daß man vielleicht durch den langen Hals des Schwans, der allerdings die Länge eines Blaseinstruments hat, auf die Vermuthung gekommen sey, ihm wirkliche musikalische Geschicklichkeit zuzuschreiben. Lucian, glaubt der Verfasser, sey der einzige alte Schriftsteller, welcher an der ganzen Sache gezweifelt habe. Er erzähle mit seiner gewöhnlichen Scherzhaftigkeit, daß er sich bey einer vergeblichen oder wirklichen Reise an den italiänischen Küsten Mühe gegeben habe, sich von

103) Illi quidem (cygni) quando se brevi præsentiunt morituros, tunc magis admodum dulcisque canunt, quam antea consueverint, congratulantes quod ad deum sint, cujus erant famuli, jam migraturi. Sed quia Phœbo sacri sunt, ut arbitror, divinatione præditi præsagiunt alterius vitæ bona; ideoque cantant alacrius, gestiuntque ea die quam superiori tempore. *Plato in Phædro, vel de anima, pag. 505.*

104) *Multa Dircaeum levat aura cycnum; Horat. Carmin. lib. IV. Od. II.*

105) Question naturelle et critique, savoir pourquoi les Cygnes qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'hui si mal, par Mr. *Morin*. In den *Mem. de l'acad. des inscript. et belles lettr. T. V. pag. 207.*

106) *De animal. lib. XI. cap. 1.*

der Sache zu unterrichten, daß er an der Mündung des Po den Entſchluß gefaßt habe, mit ſeinen Freunden den Fluß hinauf zu fahren, um die Schiffer und Bewohner der Gegend über die tragiſche Geſchichte des Phaeton zu befragen; die Pappelbäume zu betrachten, welche nach der Fabel für ſeine verwandelten Schweſtern gehalten werden; und endlich die Schwäne zu ſehen und zu hören, welche ehemals die Freunde des unglücklichen Prinzen geweſen ſenn, und daſelbſt Tag und Nacht Trauerlieder geſungen haben ſollen, wie ſie vor ihrer Verwandlung als Muſiker und Günſtlinge Apolls gethan haben. Aber die Schiffer und andere Bewohner der Gegend wußten von allem nichts, und in Betracht der Schwäne antworteten ſie, daß ſie zwar in den Moräſten und Sümpfen bisweilen welche ſähen, aber ihr Gackern ſo unangenehm fänden, daß das Geſchrey der Raben ein Sirenengeſang dagegen ſey [107]).

Morin hält alſo die ganze Sache für eine bloße Fabel, und glaubt, daß ſie hauptſächlich daher entſtanden ſey, weil ein gewiſſer **Cygnus**, der ein Sohn des Apollo und vertrauter Freund des Phaeton geweſen ſeyn ſoll, nach der Fabel in einen Schwan verwandelt wurde. Es war ſehr natürlich, einem Sohne des Apollo unter andern Eigenſchaften, auch eine vorzügliche Geſchicklichkeit im Geſang zuzuſchreiben.

Unter meinen Auszügen, die ich ſeit mehrern Jahren geſammelt habe, finde ich eine Nachricht über dieſe Sache folgenden Inhalts: „Der melodiſche Geſang des Schwans iſt bloß auf eine poetiſche Tradition gegründet, deren Wahrheit durch die Erfahrung noch nie beſtätigt iſt. Der Urſprung dieſer falſchen Tradition liegt darin, daß die Poeten einen König der Gallier dieſes Namens, der ein großer Muſiker war, in einen Schwan metamorphoſirt haben." Ich weiß nicht, wie es gekommen ſeyn mag, daß bey dieſer Nachricht die Quelle, woraus ſie genommen worden, nicht angezeigt iſt. Es wäre alsdann vielleicht möglich, der Sache noch näher auf die Spur zu kommen.

Mit dem Geſang der Heuſchrecke ſind wir eben ſo wenig bekannt, als mit dem Geſang des Schwans. Dennoch war ſie dieſer Eigenſchaft wegen dem Gott der Muſik geweiht [108]). Viele alte Dichter haben dieſes vorgeblich muſikaliſche Inſekt beſungen, aber keiner ſchöner, als **Anakreon** in ſeiner 43ſten Ode. Plato ſagt von ihnen, daß ſie alle Sommer hindurch ohne alle Nahrung ſingen, gerade ſo wie die Menſchen, welche ſich den Muſen weihen, alle Bedürfniſſe des Lebens darüber vergeſſen. In eben der Stelle ſagt er noch, daß ſie nach der Fabel ſelbſt Menſchen geweſen, nach der Geburt der Muſen aber den Geſang von ihnen gelernt, und ſich dem Vergnügen deſſelben ſo ſehr überlaſſen haben ſollen, daß ſie davon bezaubert, Speiſe und Trank darüber vergeſſen, umgekommen und zu Heuſchrecken geworden ſind [109]). Es gehört nur wenig Scharfſinn dazu, um zu beweiſen, daß in dieſer Fabel für diejenigen, welche ſich den Künſten der Muſen mit Vernachläßigung aller andern Sorgen des Lebens überlaſſen, eine feine Lehre enthalten iſt.

Vom Bacchus.

§. 32.

Unter den heidniſchen Gottheiten von der erſten Klaſſe ſteht auch **Bacchus** in einiger Beziehung mit muſikaliſchen Dingen, und darf hier nicht übergangen werden. Die Namen, unter welchen er

107) *Lucian. de Electr. ſeu cygnis.*

108) Et quoniam muſica fuit Apollinis inventum, illi conſecratas etiam cicadas, canorum omnino animalis genus exiſtimarunt. *Nat. Com. Mythol. lib. 4 cap. 10.*

109) Fertur autem hos olim homines ante muſas fuiſſe. Natis deinde Muſis, cantuque monſtrato, illorum nonnullos voluptate cantus usque adeo delinitos fuiſſe, ut canentes cibum potumque negligerent, imprudenterque perirent: ex quibus deinceps cicadarum genus ſit natum etc. *Plato in Phaedro pag. 350.*

von den Alten verehrt wurde, ſind ſo wie bey andern Göttern ſehr mancherley. Von den Egyptiern wurde er **Oſiris**, von den Myſiern **Janaces**, von den Indiern **Dionyſius**, von den Römern **Liber**, u. ſ. f. genannt. Einige halten ihn für den **Noah**, weil dieſer der erſte Weinpflanzer geweſen; andere finden in ihm den **Nimrod** oder den **Moſes**. Gewöhnlich werden acht verſchiedene Perſonen dieſes Namens angegeben, denen man auch verſchiedene Eltern zuſchreibt. Unter dieſen ſind vorzüglich der egyptiſche, thebaniſche und griechiſche die berühmteſten geweſen, deren Thaten aber vielfältig unter einander gemengt, und einem einzigen zugeſchrieben werden. Wir nehmen hier ohne weitere Unterſuchung den **Bacchus** als einen Gott des Weins und der Freude an, unter welchen Eigenſchaften er hauptſächlich von den Alten verehrt wurde.

Der egyptiſche **Bacchus** war unter den egyptiſchen Göttern einer der älteſten; hingegen der griechiſche, welchen man für einen Sohn des Jupiter und der Semele, einer Tochter des Cadmus hält, unter den griechiſchen der jüngſte. Nach dem **Diodor** wurde er zuerſt vom Orpheus unter dem Namen Bacchus vergöttert, um die Familie des Cadmus dadurch berühmt zu machen; denn **Orpheus**, welcher in Egypten eingeweiht worden, und an den Bacchusmyſterien Theil genommen hatte, war ein Freund der Cadmäer, hatte viele Hochachtung von ihnen genoſſen, und verpflanzte deswegen die Verehrung des egyptiſchen Bacchus nach Griechenland. Das Volk nahm theils aus Unwiſſenheit, theils weil es den Gott gerne für einen Griechen gehalten haben wollte, die Einweihungs-Ceremonien und Myſterien mit großer Begierde an [111]). Nach dieſem Berichte des **Diodors** kann alſo die Zeit der Geburt des griechiſchen Bacchus nicht viel über den Seezug der Argonauten hinaus gehen [111]). **Hermippus** beym **Athenäus** (lib. 1. Deipnoſ.) ſagt von dieſem Bacchus, daß er ſehr mächtig zur See geweſen ſey, Eroberungen bis an Indien gemacht, im Triumph zurückgekehrt, über den Hellespont mit ſeiner Armee gegangen, endlich Thracien erobert, und daſelbſt Muſik, Tanz und Poeſie eingeführt habe. Eben derſelbe Sohn der Semele ſoll nach dem Bericht e **Diodors** ein Heer von Weibern errichtet, ſie mit Thyrſen (Bacchusſtäben) bewaffnet, und mit ihnen die ganze Welt durchzogen haben. Ueberall, wohin er kam, ſtellte er feſtliche Zuſammenkünfte und muſikaliſche Wetträbungen an [112]). An einer andern Stelle berichtet **Diodor** ſogar, daß **Bacchus** förmliche Theater und Muſikſchulen errichtet, und alle, welche den ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften oblagen, von allen öffentlichen Abgaben frey geſprochen habe. Hierdurch gab er Gelegenheit, daß auch die Nachwelt ſolche Geſellſchaften errichtete, und eben ſo wie **Bacchus** von Abgaben frey machte. (Quin Thymelicos etiam ludos hic invenit, theatra exhibuit, et Muſicorum acromatum ſcholas inſtituit. Adhæc a publicis etiam muneribus illos abſolvit, qui in expeditionibus bellicis aliquid muſicæ artis tractarent. Unde muſicos conventus poſteri inſtituerunt, et ſtudiis hiſce deditos immunes eſſe juſſerunt. (Bibl. hiſt. lib. 4. cap. 6.)

§. 33.

Wenn man indeſſen dieſe Nachricht auch nicht ſo weit ausdehnen wollte, als es **Diodor** ſelbſt thut, ſo iſt es doch nicht unwahrſcheinlich, daß die Art und Weiſe, mit welcher Bacchus verehrt wurde, vorzüglich zur Erfindung theatraliſcher mit Muſik verbundener Vorſtellungen die erſte Veranlaſſung gegeben habe. Mehrere ſowol ältere als neuere Schriftſteller ſind dieſer Meynung. Die Gründe derſelben ſin-

110) *Diodor Sicul. Bibl. hiſt. lib I. cap.* 23.

111) Die Geburt eines Gottes heißt der Zeitpunkt, in welchem die göttliche Verehrung deſſelben bey einem Volke ihren Anfang nahm.

112) — Poſtea vero coacto mulierum exercitu, quibus pro haſta thyrſus eſſet, in totum orbem terrarum expeditionem fecit. Ritus quoque initiorum edocuit, ſuaque myſteria cum piis tantum, et juſtam degentibus vitam, communicavit. Quin etiam ubique Panegyres (id eſt, celebres hominum conventus) et *ludos Muſicos inſtituit. Diod. Sicul. Bibl. hiſt. lib. III. cap.* 64.

der man beym Voſſius (inſtit. poetic.) am vollſtändigſten geſammelt. Die Dithyramben ſind es hauptſächlich, welche man als den Urſprung theatraliſcher Vorſtellungen anſieht. Dieſe Art von Poeſie, die mit Tanz, Geſang und Klang begleitet wurde, war ein Hauptſtück in der Verehrung des Bacchus. Man geberdete ſich dabey ſo wild, raſend und unanſtändig, daß eben deswegen Lykurg in Thracien die Einführung des Bacchusdienſtes in Griechenland anfänglich nicht geſtatten wollte. Er glaubte dadurch allen laſtern und Schandthaten Thor und Thür zu öffnen. Es wird in der Folge Gelegenheit geben, von der nähern Beſchaffenheit dieſer Dithyramben mehr zu ſagen.

Da Bacchus als der Weingott verehrt wurde, ſo war auch bey allen ſeinen Feſten, deren ſehr viele waren, die Trunkenheit nebſt ihren Folgen unvermeidlich. Die Muſik hatte an allem Theil, jedoch vorzüglich bey den Bacchanalien und Orgien; man kann aber leicht denken, auf welche Weiſe. Bey den Bacchanalien wurden, nachdem der Wein ſeine Wirkung gethan hatte, alle mögliche Ueppigkeiten begangen [113]). Männer und Weiber tanzten bey Pauken und Pfeifen, zwar in verſchiedenen abgetheilten Chören, aber ſo wild und unanſtändig unter einander herum, daß ſie in Rom zuletzt verboten werden mußten [114]). Da Bacchus ſelbſt in ſeinen jüngern Jahren dieſer Art von Feſten ſehr ergeben geweſen ſeyn ſoll, ſo glaubte man ihn dadurch am beſten verehren zu können [115]).

Die Orgia oder Trieterica wurden alle drey Jahre gefeyert, anfänglich nur mit Lyren, Flöten und Geſang. Sie arteten aber bald ſo aus, daß anſtatt dieſer ſanften Inſtrumente rauhere gebraucht wurden. Sie waren vielleicht eine Art theatraliſcher Vorſtellungen; es iſt aber ſehr ſchwer nach einem ſo langen Zeitraum zu beſtimmen, auf welche Art ſie es waren. Man glaubte, daß Bacchus an dieſem Feſte die Menſchen beſuche, und von Bachanten, Silenen, Satyren, Bachantinnen, Mimallonen, Najaden, Nymphen u. ſ. f. begleitet werde [116]). Einige darunter wurden mit dem Namen Cicuticines (Pfeifer) benannt [117]). Da dieſe Begleiter faſt alle mit irgend einer Art von muſikaliſchem Inſtrument verſehen geweſen ſeyn ſollen, ſo nennt ſie Suidas des Bacchus Spielleute. Sie tanzten beym Schall von Pauken, Siſtern, Pfeifen, Crotalen, Cithern und Hörnern, wie man aus manchen Abbildungen ſehen kann [118]).

113) Accepta a majoribus Bacchanalium feſtivitas antiquitus plebejo more, et hilari agebatur. *Plutarch. de cupidit. divitiar.*

114) Liber adeſt: feſtisque fremunt ululatibus agri. Turba ruunt: miſtæque viris matresque nurusque, Vulgusque, proceresque, ignota ad ſacra feruntur. Quis furor, anguigenæ, proles Mavortia, veſtras Attonuit mentes? Pentheus ait, ærane tantum Here repulſa valent? et adunco Tibia cornu?

Ovid. Metamorph. lib. 3. v. 528.

— in his ſacris Bacchantes thirſos gerentes, pampinis hederaque coronatæ geſtabant vites, hircos, phallos; per ſylvas, montes, nemora furibundæ ſaltabant; diſſono clamore, ululatu, tibiarum cantu, et cymbalorum tinnitu omnia replebant. *Pharnabius.*

115) — theatricis auditionibus oblectatur Dionyſius, eo quod convivia horum ſibi uſum maxime vindicent, ut cantus et citharæ: hæc enim ciborum ſunt additamenta quædam, et quaſi corollarium. *Phornatus de natur. deor. de Baccho.*

116) Bacchi, Sileni, Satyri, Bacchæ, Lenæ, Thyæ, Mimallones, Najades, Nymphæ, Tityri. *Strabo lib. 10 Geogr. pag. 322* Βακχαί. Bacchæ, Satyri, Panes, Sileni, ſunt Bacchi comites. *Suidas Hiſtor.*

117) Vocati etiam ſunt (*Fauni, Satyri*) a ſiſtula Cicuticines. *Gyraldus Hiſtor. Deor. Syntagma 15 p. 423.*

Eſt miki diſparibus ſeptem compacta cicutis
Fiſtula — — — — —

Virgil. Ecl. 2 v. 36.

118) Hæc loca capripedes Satyros, Nymphasque tenere
Finitimi fingunt, et Faunos eſſe loquuntur;
Quorum noctivago ſtrepitu, ludoque jocanti
Adfirmant volgo taciturna ſilentia rumpi;
Chordarumque ſonos fieri, dulceisque querelas,
Tibia quas fundit digitis pulſata canentum.

Lucret. de rer. natur. lib. 4 v. 584.

Die Eingeweihten in den Bacchusmyſterien feyerten dieſe Feſte in der Folge ungefähr auf eine ähnliche Art. Vorzüglich wurden ſie aber auf den thraciſchen Bergen von Weibern und Mädchen gefeyert, welche man Bacchantinnen nannte [119]). Sie trugen Thyrſusſtäbe, geriethen in die größte Begeiſterung, theilten ſich in verſchiedene Haufen, machten mit ihren Trommeln und Cymbeln einen ſchrecklichen Lärm, ſangen und ſchrien wie raſend, und die alten Matronen opferten unterdeſſen [120]). Es wurden übrigens an ſolchen Feſten alle nur erdenkliche Schandthaten und Unanſtändigkeiten begangen. Man hielt jede Ueppigkeit und Greuelthat für eine erlaubte Sache [121]). Man nannte dieſe Orgia Tricterica, von ihrem Stifter Orpheus auch Orphica.

§. 34.

Der Weingott gehört alſo in eine Geſchichte der Muſik, nicht ſowol um ſeiner eigenen Verdienſte willen, die er um die Muſik hatte, als vielmehr deswegen, weil ſeine Feſte Anlaß zu muſikaliſchen Spielen gegeben haben. Von ſeiner eigenen Erfahrung oder Geſchicklichkeit in dieſer Kunſt, findet man bey den Alten keine Nachrichten, und er mag wol, ſo wie gewöhnlich ſeine Anhänger, bloß ein Liebhaber derſelben geweſen ſeyn, und drey vorzügliche Güter dieſes Lebens, nämlich Wein, Weiber und Geſang gerne vereinigt genoſſen haben. Der einzige Pauſanias (in Attic.) ſpricht von einem Platze in Athen, der dem Bacchus dem Sänger geweiht war. Bacchus wurde aus eben der Urſache der Sänger genannt, ſagt er, aus welcher man den Apollo den Vorſteher und Anführer der Muſen nannte. Man ſollte faſt hieraus ſchließen, daß Bacchus von den Alten nicht bloß für den Gott des Weins, ſondern auch des Geſangs gehalten worden iſt. Uebrigens iſt es von mehr als einem Mythologen angeführt worden, daß man unter dem Bacchus nichts als ein Sinnbild des Weins, und unter ſeinen Eigenſchaften die Folgen und Wirkungen eines mäßigen oder unmäßigen Gebrauchs deſſelben zu verſtehen habe; wenn daher in ſeinem Gefolge, oder in den ihm zu Ehren gefeyerten Feſten, Cymbeln, Trommeln, und andere dergleichen eigentlich unmuſikaliſche Inſtrumente vorkommen, ſo deuten ſie bloß auf den Lärm, welchen weintrunkene Leute zu machen pflegen. Ein Sänger konnte Bacchus genannt werden, weil der Wein den Menſchen frölich macht, und zum Geſang reizt.

Von den Muſen.

§. 35.

Die Muſen ſind vielleicht die angenehmſten und reizendſten Geſchöpfe, welche die fruchtbare Einbildungskraft der Alten nur je hervorgebracht hat. Dieſe Ideale haben für die Einbildungskraft der gebildeten Menſchheit etwas ſo liebliches, daß ſie noch die einzigen Gottheiten ſind, deren Verehrung auf gewiſſe Weiſe aus dem Heidenthum in alle Religionen und Völker übergegangen iſt. Jupiter, Merkur, Apollo, Minerva, haben längſt ihr Intereſſe für unſer Herz verloren; aber den Muſen huldigen wir

119) Multa porro muſices inſtrumenta, ne dicam pene omnia, Liberi et Cereris Sacra Ixtiora et auguſtiora reddebant, veluti tympana, Siſtra, Tibiæ, Crotala, et alia id genus, inter quæ Cymbala videntur fuiſſe hiſce feſtis peculiaria. *Mich. Angel. de la Chauſſe, Muſ romain. Tom. I. Sect. 2 Tab. 9 p. 56.* In his enim videre licet *Faunos*, juxta Bacchum ſaltantes, ramos, citharas, amphoras, pocula, e cornibus facta, geſtantes, oſtentantesque ludicro geſtu. *Gorii Muſ. Etruſc. Tom. 2 Claſ. 1 Tab. 66. 67. pag. 153. Bacchantes* ſaltant capite coronato hedera, haſtasque thyrſos jactant, crateres et myſticas ciſtas vel arculas in Orgus circumferunt: lyra vel tibiis canunt, buccinave perſtrepunt — *Bacchæ* vero exhibentur ſaltantes, cymbala pulſantes etc. *Id. ibid. pag 154.*

120) *Diodor. Sicul. Bibl. hiſt. Lib. IV.*

121) Banniers Erläuter. der Götterlehre, B. III. S. 481.

noch bis auf diesen Tag. Es giebt kaum einen Gelehrten oder Künstler von irgend einer Art, der nicht bisweilen diese lieblichen Göttinnen um ihren Beystand zur Hervorbringung eines Werks der Kunst anrufe, und ihnen dadurch seine Verehrung beweise. Als Vorsteherinnen und Göttinnen des Gesangs und aller schönen Künste, verdienen sie hier einen vorzüglichen Platz; wir wollen daher das nöthigste, was die Dichter in Beziehung auf Musik von ihnen fabeln, hier anführen.

Ihren N[illegible]n sollen sie nach einigen von μῶσις, **Untersuchung**, nach andern von μύω **ich lehre, unterrichte**, haben. Die meisten leiten ihn aber von dem hebräischen **maza, er hat erfunden**, oder von musar her, welches so viel als Gelehrsamkeit heißt, für deren Göttinnen sie gehalten wurden. Ueber ihre Eltern sind die Meynungen zwar sehr getheilt; die meisten halten sie aber für **Jupiters** und der **Mnemosyne** oder des Gedächtnisses, Töchter. Ursprünglich scheinen sie bloß Sängerinnen und Tonkünstlerinnen in Diensten des egyptischen **Osiris** oder **Bacchus**, unter der Anleitung und Aufsicht seines Sohns **Orus**, gewesen zu seyn. In folgenden Zeiten wurden sie aber so wie andere egyptische Gottheiten nach Griechenland gebracht, daselbst einheimisch gemacht, und zuerst für Töchter des Himmels, sodann aber Jupiters und der Mnemosyne ausgegeben [122]). Ihre Anzahl wird ebenfalls verschieden angegeben. Man nimmt ihrer drey, vier, fünf, sieben und neun an. **Drey**, weil sie den Gesang oder Musik bedeuten sollen, und es nur dreyerley Arten musikalischer Instrumente giebt; **vier**, der vier Dialekte wegen in der griechischen Sprache; **fünf**, als Sinnbilder der fünf Sinne; **sieben**, weil die Lyre sieben Saiten hat, und endlich **neun**, weil ihnen neun verschiedene Erfindungen zugeschrieben werden. Doch ist man auch der Meynung, daß die Zahl **neun** bloß durch einen gewissen Zufall entstanden ist. Man hatte nämlich in einer gewissen Stadt, vermuthlich in **Sicyon**, drey verschiedenen Künstlern aufgetragen, die drey Bildsäulen der Musen zu verfertigen, aus welchen man die schönsten aussuchen, und zum gottesdienstlichen Gebrauch weihen wollte. Man fand aber alle neun so vortreflich gearbeitet, daß sie sämmtlich geweiht und in den Tempel Apolls gesetzt wurden. Beym **Pausanias** [123]) findet man, daß neun Statüen von den Musen am Helikon aufgestellt waren. Drey waren von **Cephisodotus**, drey von **Strongylion**, und die drey letzten von **Olympiosthenes** verfertigt.

§. 36.

Diese neun Musen werden nicht nur für Göttinnen des Gesangs, sondern überhaupt der freyen Künste gehalten [124]). Nach dem **Callimach** erfand **Calliope** die Lobgesänge auf Helden; **Clio** die Cither; **Euterpe** die Tragödie; **Melpomene** das Instrument Barbitos; **Trepsichore** die Flöte; **Erato** die Hymnen; **Polyhymnia** die Harmonie; **Urania** den Lauf der Gestirne, und endlich **Thalia** die Comödie. Die Verse aus einem Epigramm des **Callimachs**, welche diese Eigenschaften der neun Musen enthalten, sind folgende:

Calliope reperit sapientes provida cantus
Heroum. *Clio* Citharam clarissima vocem

122) Musæ, quæ poetarum præsides, omniumque cantilenarum autores fuisse putabantur, una cum Saturno natæ e cœlo fuisse creditæ sunt, sicut sensit Musæus, et complures antiquorum; at a recentioribus Iovis et Mnemosynes filiæ dictæ sunt, ut testatur Orpheus in hymno in Musas. *Natal. Comit. Mythol. lib. 7. cap. 15*

123) *Paus. Boeotic. cap. 30. pag. 585.*

124) Harum igitur cantilenarum, et cantorum, et poetarum præsides Musæ putabantur, quarum dux creditus est Apollo. *Natal. Comit. Mythol. lib. 7. cap 15. Musa*, id est cognitio, ab inquisitione et investigatione dicta, quæ omnis eruditionis causa est, meritoque sic appellata a veteribus. Sunt Musæ novem. Clio, Erato, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Polymnia, Urania, Calliope. Plures autem Musas a Theologis perhiberi tradunt, quod magna varietas sit disciplinarum, et eruditionis, et ad omnem usum accommodata. *Suid. Histor. Voc. Μεσα.*

Mimorum *Euterpe* tragicis lætata querelis.
Melpomene dulcem mortalibus attulit ipſa
Barbiton, at ſuavis tibi tradita tibia fertur
Terpſicore. Divumque *Erato* mox protulit hymnos.
Harmoniam cunctisque *Polymnia* cantibus addit.
Uranie cœli motus atque aſtra notavit.
Comica vita tibi eſt, moresque *Thalia* reperti.
Natal. Comes.

Mit einigen Veränderungen ſind dieſe nämlichen Eigenſchaften auch in folgenden Verſen enthalten.

Calliope heroi monſtravit carminis artem;
Clio dulciſonæ citharæ modulamina promſit;
Euterpe chori tragici reſonabile carmen;
Melpomene dulci concentu barbita movit;
Grataque *Terpſichore* calamos inflare paravit;
Aſt *Erato* divum jucundos repperit hymnos;
Harmoniam numeris ſaltusque *Polymnia* junxit;
Uranie aſtrorumque chorum cœlique rotatus;
Comica vita *Thalia* tibi eſt moresque reperti.
Gyraldi Syntagm. VII. p. 265.

Dieſe Künſte hatten die Muſen nicht nur erfunden, ſondern auch ſelbſt ausgeübt. Das letzte beſchreibe Virgil ſehr ſchön:

Carmina *Calliope* libris heroica mandat;
Clio geſta canens transactis tempora reddit:
Dulciloquis calamos *Euterpe* flatibus urget;
Melpomene tragico proclamat mœſta beatu;
Terpſichore adfectus citharis movet, imperat, auget;
Plectra gerens *Erato* ſaltat pede, carmine, vultu;
Signat cuncta manu, loquitur *Polyhymnia* geſtu;
Uranie cœli motus ſcrutatur et aſtra;
Comica laſcivo gaudet ſermone *Thalia*.
Catalect. p. 258.

§. 37.

Indeſſen kommen ſo wenig die Dichter in den Attributen der Muſen miteinander überein, als die Maler und Bildhauer. Sie werden gewöhnlich als angenehme Jungfrauen, mit Kränzen von Palmlaub, von Lorber, Roſen, auch von Sirenenfedern abgebildet, welche ſich bey den Händen halten, und um den Apollo, der in der Mitte ſteht, herum tanzen. Pauſanias erzählt von einer alten Abbildung, welche ſich im Tempel der Juno zu Elis befand, nach welcher ſie ſingen, und ſich von Apollo, als ihrem Vorſteher, den Ton angeben laſſen [125]). Nach vielen Abbildungen ſitzen ſie auf dem Heli-

125) Sunt et Camenæ canentes, modos præeunte Apolline. Appoſiti verſus duo ſunt hujusmodi:

En pater hic vatum proles Latonia Apollo,
Muſarumque chori circum, quibus imperat ille.
Pauſan. Eliacor. prior. cap. 18.

kon an einem Lorberhayn, und machen ein Concert miteinander, wobey die eine auf der Flöte, die andere auf der Lyre ſpielt, die dritte die Cymbeln ſchlägt, die vierte ſingt, die fünfte eine Cither hält u. ſ. f. Am meiſten ſind ſie mit Inſtrumenten in der Hand abgebildet, deren Erfindung ihnen in den verſchiedenen Wiſſenſchaften und Künſten zugeſchrieben wird. Unter den entdeckten Herkulaniſchen Gemälden hat man auch vortrefliche Stücke vom Apollo und ſeinen Begleiterinnen den Muſen gefunden. In dem zweyten Band der *Pitture antiche d'Ercolano* ſind ſie in Kupfer geſtochen. Da dieſe Gemälde wahrſcheinlich die älteſten ſind, welche man hat, ſo kann man daraus am beſten ſehen, welche Attribute den Muſen von den Alten beygelegt worden ſind.

1) Auf dem erſten Stück ſitzt **Apollo** auf einem Thron, mit einer eilfſaitigen Cither in ſeiner linken Hand, als Muſagetes oder Anführer der Muſen. **Burney** macht bey dieſer Gelegenheit eine feine Bemerkung über die Vereinigung der Muſen mit dem Apollo. Er ſagt, man habe zwar den Apollo zum Vorſteher der Künſte und Wiſſenſchaften gemacht, ihm aber die Muſen als Begleiterinnen gegeben, weil die Alten überzeugt waren, daß ohne Mitwirkung eines Geſchlechts, welches überall Vergnügen und Annehmlichkeit verbreite, Wiſſenſchaften und Künſte doch nur unſchmackhafte und traurige Früchte hervorgebracht haben würden [126]). **Apollo** ſitzt in einer Stellung, als wenn er eben aufgehört hätte zu ſpielen, und darauf dächte, was er weiter ſpielen wollte. (ſ. Pitture antiche d'Ercol. T. II. tav. 1.)

2) **Clio**, ſitzend. Ihr Haupt iſt mit Lorbern bekränzt, und in der linken Hand hält ſie eine zum Leſen halb eröffnete Buchrolle, auf deren äußern Seiten geſchrieben ſteht: ΚΛΕΙΩ ΙΣΤΟΡΙΑΝ. An dem Buche iſt oben an der Seite ein Zettel, dergleichen ſich auch an ſechs andern findet, die in einem eröffneten cylinderförmigen Käſtgen neben ihr ſtehen. Nach andern Abbildungen iſt ſie mit einer Trompete in der rechten Hand, und einer Buchrolle in der linken vorgeſtellt. (Pitture ant. D'Ercol. T. II. tav. 2)

3) Das Gemälde von der **Euterpe** hatte durch die Länge der Zeit ſo viel Schaden gelitten, daß es nicht geſtochen werden konnte. Es findet ſich daher nicht in der Sammlung Herkulaniſcher Gemälde. Die Dichter geben ihr aber gewöhnlich die Flöte zum Sinnbild. Unter den Bildſäulen der Königin Chriſtina iſt ſie mit Blumen gekrönt, und hat eine Doppelflöte in den Händen, auf welcher ſie nur eben erſt geſpielt zu haben ſcheint [127]).

4) **Thalia**, auf einem Fußgeſimſe ſtehend, welches die Aufſchrift hat: ΘΑΛΕΙΑ ΚΩΜΟΔΙΑΝ (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 3.) In der linken Hand hält ſie eine Maſke und in der rechten einen Krummſtab, als Muſe der Comödie.

5) **Melpomene** als Vorſteherin der Tragödien. Ihr Haupt iſt mit einem Schleyer bedeckt, der durch eine Binde zuſammen gezogen worden, und mit Lorbern gekrönt. Auf dem Fußgeſimſe, worauf ſie ſteht, lieſt man: ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑΝ. (Pitt. ant d'Ercol. T. II. tav. 4.)

6) **Terpſichore** ſpielt auf einer Lyre mit ſieben Saiten, deren Bauch ihr an dem linken Arme liegt. Ihr Haupt iſt mit einer Binde und einem Lorberzweige umwunden. Sie ſcheint zu gehen, und unter ihr ſteht: ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΛΥΡΑΝ. (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 5.)

7) **Erato** auf einem Fußgeſimſe ſtehend, mit der Unterſchrift: ΕΡΑΤΩ ΨΑΛΤΡΙΑΝ. Sie ſpielt mit den Fingern und dem Plectro auf einem Inſtrument mit neun Saiten, welches weit länger

126) Mythology chose Apollo to preſide over arts and Sciences, but gave him the nine Muſes for his companions, becauſe the ancients were perſuaded, that without the concurrence of a ſex which every where diffuſes grace and pleaſure, arts and ſciences would have been productive of nothing but diſguſt and melancholy to mankind. *Hiſt. of Muſ. Vol. I.* pag. 294 Note.

127) *Maffei raccolta di ſtatue. CXIII.*

als eine Lyre iſt, und welches man für einen Pſalter hält. Das Plectrum hält ſie in der rechten Hand, und mit der Fingern der linken ſcheint ſie zu ſpielen. (S. Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 6.)

8) **Polyhymnia** als Erfinderin der Mienen und Pantomimen. Auf dem Geſimſe, worauf ſie ſteht, lieſt man: ΠΟΛΥΜΝΙΑ. ΜΥΘΟΥΣ. Sie iſt in der Stellung, als wenn ſie den Zeigefinger der rechten Hand auf den Mund legen wollte. Da ſie für die Muſe der Harmonie gehalten wird, ſo wollen einige das Aufheben des Fingers für ein Taktſchlagen halten. (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 7.)

9) **Urania** als Vorſteherin der Aſtronomie mit einem Globus in der linken Hand. (ſ. Pitt. ant. d'Ercol. tav. 8.)

10) **Calliope** als Erfinderin der Poeſie, mit einer Papierrolle in der Hand, welche ſie erſt zuſammen gerollt zu haben ſcheint. (Pitt. ant. d'Ercol. T. II. tav. 9.)

§. 38.

Unter den mancherley Vorſtellungen, die ſich die Alten von den Muſen machten, verdienen vorzüglich zwey hier angeführt zu werden. Die erſte iſt ihr Verhältniß zum Lauf der Himmelskörper, und der Antheil, den ſie als Seelen der Planeten an der ſogenannten Muſik der Sphären haben. **Pythagoras** und **Plato** ſcheinen die Urheber dieſer Meynung zu ſeyn. **Pythagoras** nannte diejenigen Töne, welche nach ſeiner Meynung die Bewegung der Planeten und anderer Himmelskörper hervorbringen ſollte, nach den neun Muſen [128]); und **Plato** war ungefähr eben der Meynung [129]). Nach dieſen Meynungen war Urania die Seele des Firmaments, Polyhymnia die Seele des Saturns, Terpſichore Jupiters, Clio des Mars, Melpomene der Sonne, Thalia des Mondes, und Calliope der Erde [130]).

Das muſikaliſche Verhältniß der Muſen nach dem Pythagoriſchen Syſtem würde alſo folgendes ſeyn.

Urania	—	e.	—	Firmament.
Polyhymnia	—	d.	—	Saturn.
Terpſichore	—	c.	—	Jupiter.
Clio	—	♯.	—	Mars.
Melpomene	—	a.	—	Sonne.

128) Soni illi quos VII. planetæ edunt et ſphæra ſtellarum fixarum, cum illo corpore quod ſupra nos eſt et quod Antichthona vocant, Pythagoras IX. Muſas vocabat; compoſitio vero et Symphonia, et connexio quaſi omnium, cujus æternæ atque ingenitæ unum quodvis iſtorum pars eſt, atque portio, Mnemoſyne ipſi audiebat. *Thom. Stanleius Hiſt. Philoſ. P. 8 Diſcipl. Pythag. P. 2 cap. 2.* Muſa quoque Pythagoras differere ſolebat de harmonia ſphærarum cœleſtium. Putabat ſeptem ſtellas inter ſolem et terram vagas, motum habere ἐναρμόνιον, et intervalla muſicis diaſtematis congrua, ſonitusque varios reddere, pro ſua quemque altitudine. *Io. Fr. Weidler Hiſt. Aſtronom. cap. 5. n. XI.*

129) Præterea velociſſima illa et ordinatiſſima cœlorum converſione muſicam naſci conſonantiam arbitramur, atque octo circulorum motibus tonos octo: ex cunctis autem nonum quendam produci concentum. Novem itaque cœlorum ſonos, a muſica concordia Muſas novem cognominamus. *Marſ. Ficinus in Platonis Orat. 5 cap. 13.*

130) Communior tamen fuit opinio quod Muſæ eſſent ſphærarum animæ: Urania ſcilicet ſtelliferi cœli, et ejus ſphæræ, quæ vocatur Aplanas: Polymnia Saturni, Terpſichore Jovis, Clio Martis, Melpomene Solis, Erato Veneris, Euterpe Mercurii, Thalia Lunæ: quæ ſicuti magis recedunt a medio mundi, ita diverſos ſonos efficerent. Sunt igitur octo Muſæ commemoratæ, totidem ſphærarum toni, ex quibus redundat illa, quæ nona addita eſt, Calliope: quaſi bonum concentum dixerim. Hæ cum ſint propinquæ primo corpori, quod movetur: cui ſedes Dei proxima creditur, dictæ ſunt circa aram Jovis tripudiare, ut ait Heſiodus in his:

Hæteneris pedibus vitrei nam fontis ad oras
Usque choros ducunt Jovis omnipotentis ad aram.

Nat. Com. Mythoiog. lib. 7. cap. 15.

Erato	—	G.	—	Venus.
Euterpe	—	F.	—	Merkurius.
Thalia	—	E.	—	Mond.
Calliope	—	D.	—	Erde. [131]).

Diese Meynung der Pythagoräer und Platoniker ist eigentlich egyptischen Ursprungs, wo sie wahrscheinlich Pythagoras angenommen hat. Seitdem man in der Physik, Mechanik, Astronomie u. s. f. so weit gekommen ist, um die Gesetze zu bemerken, nach welchen die Körper auf einander wirken und sich gegen einander bewegen, zweifelt man nicht mehr, daß überall in der Natur gewisse Verhältnisse beobachtet sind, die mit den musikalischen Verhältnissen übereinkommen; man sieht also aus solchen Vorstellungen, daß die Alten schon Vermuthungen von überall herrschenden ähnlichen Verhältnissen in der Natur hatten, ohne in den Hülfswissenschaften zu solchen Entdeckungen so weit gekommen zu seyn, als wir in den neuern Zeiten gekommen sind. Aber eben daher mußten ihre Vorstellungen von solchen Verhältnissen nothwendig dunkel bleiben, und konnten in der Anwendung leicht zu weit getrieben werden, wie es unleugbar die Pythagoräer mit der Harmonie der Sphären gethan haben. Man ist gerade in dem Maaß, zu Vergleichungen aller Art am geneigtesten, in welchem unsern Ideen ein gewisser Grad von Klarheit noch mangelt. Wer übrigens Lust hat, sich von dieser Harmonie der Sphären in ihrem ganzen Umfange zu unterrichten, wird seine Wißbegierde nirgends besser befriedigen können, als in Kepplers Werk über diese Materie, unter dem Titel: *Harmonices mundi, libri V. Lincii Austriæ, 1619. Fol.*

§. 39.

Eine zweyte Vergleichung haben die Alten unter dem Apollo mit seinen neun Musen, und den zehen verschiedenen Arten, wie die menschliche Stimme sich bildet, angestellt. Fulgentius sagt, daß die zehensaitige Cither des Apollo ein Sinnbild seiner Vereinigung mit den neun Musen sey, und zugleich beweisen solle, daß die menschliche Stimme aus zehen Theilen bestehe. Die ersten vier Theile sind die vier gegeneinander stehenden Vorderzähne, die zum Abstossen der Töne mit der Zunge dienen, und ohne welche keine eigentliche Stimme, sondern ein bloßes Zischen hervorgebracht werden könnte; den fünften und sechsten Theil machen die beyden Lippen dadurch, daß sie gleich Cymbeln auf einander schlagen, und das Sprechen erleichtern; die Zunge ist der siebende Theil, die wie ein Plectrum die Töne articulirt; der achte der Gaumen, in dessen Höhlung, wie in einem Resonanzboden, sich der Ton bildet; der neunte die Kehle, die eine Art von Flöte ist; und endlich machen die Lungen den zehenden Theil aus, die dem ganzen Instrumente gleichsam als Blasebälge dienen [132]).

§. 40.

Die Musen haben auch, wie ihr Anführer Apollo, musikalische Wettstreite gehabt, gewannen aber, wie es sich von selbst versteht, jederzeit den Preis. Die bekanntesten Wettstreite von dieser Art

131) *Martini* Stor. della Mus. Tom. 2 pag. 28.

132) Apollini novem deputant Musas, ipsumque decimum Musis adjiciunt illa videlicet causa, quod humanæ vocis decem sint modulamina, unde cum decachorda Apollo pingitur cithara. Fit ergo vox quatuor dentibus e contra positis, quos lingua percutit: e quibus si uno minus fuerit, sibilum potius quam vocem reddat necesse est. Duo labia velut cymbala, verborum commoda modulantia: lingua, ut plectrum, quæ curvamine quodam vocalem format spiritum: palatum, cujus concavitas profert sonum: gutturis fistula, quæ tereti meatui spiritali præbet excursum: et pulmo, qui velut acervus follis concepta reddit ac revocat. Habes ergo novem Musarum vel Apollinis ipsius redditam rationem, sicut in libris suis Anaximander Lampsacenus, et Leophantes Heracleopolites exponunt: quod et alii firmant ut Pisander Physicus, et Euxemenes in libro θεολογουμένων. *Fulgent. Mythol. de novem Musis.*

waren diejenigen, welche ſie mit den Sirenen, mit den neun Töchtern des Pierus, und endlich mit dem Thamyris hatten. Nach dem Pauſanias ließen ſich die Sirenen von der Juno bereden, den Muſen einen Wettſtreit im Singen anzubieten; da ſie aber überwunden wurden, mußten ſie ſich die Federn aus ihren Flügeln reißen laſſen, von welchen ſich hernach die Muſen Kränze flochten [133]). Weit unglücklicher waren die neun Töchter des Pierus, welche ebenfalls glaubten, ſchöner ſingen zu können, als die Muſen, und es wagten, ſich mit ihnen in einen Wettſtreit einzulaſſen. Als ſie ihren Geſang anfiengen, ſagt ein alter Schriftſteller [134]), wurde alles dunkel und finſter; hingegen beym Geſang der Muſen ſtanden Himmel, Geſtirne, Flüße und Meere ſtille, und der Berg Helikon hob ſich aus Vergnügen ſo hoch empor, daß Neptun den Pegaſus abſenden mußte, der ihn mit dem Fuße auf den Scheitel ſchlug, damit der Berg ſich nicht etwa gar bis an den Himmel erhöhe. Zur Strafe für ihre Vermegenheit wurden die neun Töchter des Pierus in Elſtern verwandelt.

Ueber den Wettſtreit des **Thamyris** mit den neun Muſen haben die Schriftſteller zum Theil ſcherzhafte Einfälle. Nach dem **Apollodor** bedung er ſich mit jeder Muſe eine Nacht aus, wenn er den Preis erhalten würde; verlöre er aber, ſo ſollten ſie nach Belieben mit ihm verfahren [135]). Er verlor und mußte zur Strafe für ſeine Vermegenheit nicht nur die Augen, ſondern auch die Fähigkeit, ferner auf der Cither ſpielen zu können, verlieren. Homer beſingt dieſe Geſchichte in folgenden Verſen:

— — wo die Muſen dem Thraziſchen Sänger
Thamüris die heilige Gabe des Liedes entriſſen,
Da er von Oichaliä kam, Eurütos verlaſſend.
Denn er hatte pralend verheißen, im Liede zu ſiegen,
Wann auch gegen ihn ſängen die Muſen, die Töchter Kronions;
Drob erzürnten die göttlichen Jungfrauen, gaben ihm Blindheit,
Nahmen die Gabe des Liedes, mit ihr die Gabe der Harfe.

Ilias. Zweyter Geſang, nach Stollbergs Ueberſetz. V. 580.

Pauſanias glaubt, Thamyris habe ſeine Augen nicht ſowol um ſeiner Vermegenheit willen, als durch eine natürliche Krankheit verloren; **Bayle** aber macht ihn in der Liebe zu einem Non-Conformiſten. Vermuthlich haben ihn die neun Jungfern aus dieſer Urſache gehaßt, und ſo grauſam behandelt [136]).

Die göttliche Verehrung der Muſen ſoll zuerſt von den Söhnen des Aloeus, **Otus** und **Ephialtes** zu Theſpia eingeführt, nachher aber von **Pierus** erweitert worden ſeyn [137]). Es wurden ihnen nach und nach die Berge Helikon, Parnaß, Pindus, Aonius und Pierus, und die Brunnen Aganippe, Pimplia, Libethrus, Caſtaliä u. ſ. f. geweiht. Außerdem waren ihnen auch noch die Schwäne, Nachtigallen und Heuſchrecken heilig. Ihr Dienſt verbreitete ſich nicht nur in ganz Griechenland, ſondern gieng auch nach Italien über, wo ihnen Tempel und Haine geweiht wurden.

Der wahre Urſprung dieſer Fabel läßt ſich nicht genau angeben. Sehr wahrſcheinlich haben aber die neun Frauenzimmer, welche ſich nach dem **Diodor** bey dem Zuge des egyptiſchen Oſiris befanden, wie ſchon oben angeführt iſt, die erſte Veranlaſſung dazu gegeben. Da dieſe vorzüglich in der Muſik ſehr erfahren geweſen ſeyn ſollen, und den Apollo zu ihren Anführer hatten, ſo konnte leicht die Idee

133) Acheloi enim filias narrant Iunonis ſuaſu incantus certamen Muſas provocare auſas: victis Muſis pinnas ex alis convellſſe, deque illis coronas ſibi feciſſe. *Pauſan. Boeotic. pag. 108.*

134) *Nicander apud Anton. Liberal. cap. 9.*

135) *Lib. I. cap. 3 §. 1.*

136) On lui attribue l'invention du crime de *non-conformité*. Dieſe Beſchuldigung des Bayle gründet ſich auf eine Stelle aus dem Apollodor (lib. 1) wo es heißt: Πρῶτος ἀθέμιτος ἔρως ἤφθη. *Maſcula Veneris primus uſus dicitur.*

137) *Pauſan. Boeotic. cap. 29.*

von ihren Vollkommenheiten in den muſikaliſchen Künſten zu einer Fabel umgeſchaffen werden, welche ſie zu Erfinderinnen und Vorſteherinnen aller ſchönen Künſte machte. Wenn man ſich indeſſen unter ihrem angeblichen Vater, dem Jupiter, einen König in Theſſalien denkt, ſo können ſie auch ein Chor Sängerinnen an deſſen Hof geweſen, und nur deswegen ſeine Töchter genannt worden ſeyn, weil er ihren Chor zuerſt errichtet hat. Die fruchtbare Einbildungskraft der Griechen kann ſodann dieſen erſten Ausüberinnen der ſchönen Künſte in ihrer Gegend, in der Folge der Zeit noch manches Verdienſt angedichtet haben, um ſie den Nachkommen als angenehme und nachahmungswürdige Muſter in der Kultur aller zur Muſik gehörigen Kenntniſſe vorzuſtellen. Auf dieſe Weiſe würden ſich alle Eigenſchaften, um welcher willen die Muſen in der Folge göttliche Verehrung empfiengen, ganz natürlich erklären laſſen.

Zweyter Abſchnitt.

Von der Muſik der Griechen unter den Erden- oder Halbgöttern.

§. 41.

Wir haben bisher die Meynungen der Dichter und alten Philoſophen über die Muſik der heidniſchen Götter angeführt; wir müſſen nun auch ihre Meynungen von der Muſik der ſogenannten Erden- oder Halbgötter kennen lernen. Unter dieſe rechnet man gewöhnlich den Pan, die Satyrn und Sirenen. Dem Pan, von deſſen muſikaliſchem Wettſtreit mit dem Apollo ſchon im vorhergehenden Abſchnitt etwas erzählt worden iſt, gebührt hier der erſte Platz.

Bannier (Mythol. T. 2 livr. 6 cap. 2) macht die Bemerkung, daß wenn je die Griechen ihre alte Geſchichte verwirrt hätten, ſo ſey es vorzüglich durch die Fabel von Pan geſchehen. Nach ihnen, ſagt Herodot [138]), waren Herkules, Liber oder Bacchus und Pan die letzten unter allen Göttern; dennoch wurde Pan von den Egyptiern unter die acht großen Götter gezählt, welche nach ihrer Theologie die erſte Klaſſe ausmachten, und für die älteſten und mächtigſten gehalten wurden. Diodor von Sicilien machte ihn zu einem Begleiter des egyptiſchen Oſiris auf ſeinem Zuge nach Indien. „Oſiris nahm auf ſeinem Zuge, ſagt dieſer Geſchichtſchreiber, auch den Pan mit, welcher bey den Egyptiern vorzüglich verehrt wurde. Denn die Egyptier haben ihm nicht nur in allen Tempeln Bildſäulen errichtet, ſondern auch nach ſeinem Namen in Thebais eine Stadt gebaut, welche Chemmo genannt wurde, ein Wort, welches in egyptiſcher Sprache ſo viel als Pansſtadt heißt.“ [139]) Dieſer Nachricht zufolge müßte Pan allerdings ſehr alt ſeyn. Da indeſſen die Meynungen über die Zeit und Gegend, wenn und wo Pan gelebt hat, ſo auſſerordentlich verſchieden ſind, daß aller Unterſuchungen ungeachtet doch nichts gewiſſes darin beſtimmet werden kann, ſo laſſen wir dieſes alles an ſeinen Ort geſtellt ſeyn, und gehen zu den Meynungen fort, worin unter den Alterthumsforſchern mehrere Uebereinſtimmung herrſcht.

Nach dieſen übereinſtimmendern Meynungen wird Pan für den Gott der Hirten [140]) und für den Erfinder einer Pfeife gehalten [141]). Auf welche Weiſe er zur Erfindung der Pfeife gekommen, erzählt

138) *Herodot. Halicarn. lib. II.*

139) *Diodor. Sicul. Bibl. hiſtor. lib. I. cap. 18.*

140) Pana Deum pecoris veteres coluiſſe feruntur Arcades. Arcadius plurimus ille jugis.
Ovid. Faſtor. lib. 2.
Pan ovium cuſtos — — — —
Virgil. Georg. lib. I. v. 17.

141) Panaque, qui primus calamos non paſſus inertes
Virgil. Eclog. 8 v. 24.
Pan primus calamos cera conjungere plures
Inſtituit — — — —
Id. Eclog. 2 v. 32.
Eſt mihi diſparibus ſeptem compacta cicutis
Fiſtula — — — —
v. 36.
— Nam te calamos inflare labello
Pan docuit . . . . . .
Calphurnius apud Barthol. de tib. vet. lib. I. cap. 4.

Merkur in Ovids Verwandlungen vorzüglich ſchön. Auf Arkadiens kalten Gebirgen, (läſt Ovid den Merkur ſagen) war unter den Hamadryaden eine Nonacriniſche Najade ſehr berühmt. Die Nymphen nannten ſie Syrinx. Dieſe war mehr als einmal den Verfolgungen verliebter Satyren entgangen, und hatte nicht nur dieſe, ſondern auch alle übrige Wald- und Feldgötter betrogen. Sie ſelbſt verehrte die Ortygiſche Göttin (Diana), und hatte ihr eine unverletzliche Jungfrauſchaft gelobt; ſie war daher eben ſo wie die Diana gegürtet. Man würde ſie vielleicht für die Tochter Latonens ſelbſt gehalten haben, wenn ſie nicht einen Bogen von Horn, jene aber von Golde geführt hätte. Dennoch betrog ſie in dieſem Aufzug den Pan; denn als er ſie einſt vom Berge Lyceus zurückkommen ſah, ſprach er zu ihr: Erhöre doch, o Nymphe, die Wünſche eines Gottes! Hier unterbrach Merkur ſeine Erzählung, daß nämlich die Nymphe ſeine Bitten verachtet habe, und durch abgelegene Gegenden, bis zu den Ufern des ſandigten Ladons (ein Fluß in Arkadien) entflohen ſey. Hier habe ſie ihre Schweſtern um ihre Verwandlung gebeten, als ſie geſehen, daß ſie durch den Fluß an der Fortſetzung ihrer Flucht gehindert werde. Pan hingegen, da er die Syrinx ſchon zu erhaſchen geglaubt, habe ſtatt ihres Körpers Schilfrohr in den Händen behalten. Als nun der Wind unterdeſſen, daß der Gott ſtand und über ſeinen Verluſt ſeufzte, das Rohr bewegte, entſtand dadurch ein angenehmer Klang, welcher der Stimme einer Klagenden nicht unähnlich ſchien. Der Gott ſagte endlich für Vergnügen über dieſen ſo angenehmen Ton: das Vergnügen an dir ſoll mir ewig bleiben. Auf dieſe Weiſe wurden jene mit Wachs verbundene Röhren nach dem Namen dieſer Nymphe benannt." [142])

Sowol dieſe Geſchichte, als andere Begebenheiten, welche die Fabel dem Pan zueignet, werden von den Mythologen ſehr verſchieden gedeutet. Einige glauben, Pan ſey überhaupt ein Sinnbild der ganzen Natur, und habe ſeinen Namen von dem griechiſchen Wort Παν, alles. Damm (in ſeiner Götterlöhre) glaubt, man müſſe unter dem Worte Παν bloß das Vieh verſtehen, welches in den älteſten Zeiten den größten Reichthum der Menſchen ausmachte. In dem gebirgigen griechiſchen Lande Arkadien ſey inſonderheit viel auf Schafe und Ziegen gehalten worden; daher male man den Pan als einen bärtigen Mann mit Ziegenfüßen, ſpitzigen Ziegenohren, und kurzen Ziegenhörnern; am ganzen Leibe rauch, und mit einem gekrümmten Hirtenſtabe. Weil ſich die ehemaligen Hirten gerne mit Blaſen auf der Flöte die Zeit vertrieben, ſo gebe man dem Pan ebenfalls eine ſiebenröhrige, oft aber auch

Quid me compactam ceris, et arundine rides?
Quæ primum extructa eſt fiſtula, talis erat.
Martial. lib. 14. Epigr. 63.

Pan fiſtulæ cantum primus invenit. *Hygin. Fab. 274.* Melpiam, ideſt *μέλεσιν*, vocant locum, quod inibi fiſtulæ melos comperierit Pan — — — Fuit et in Parthenio monte Panos delubrum, ubi et teſtudines conficiendis lyris peracommodas habent: proditum memoriæ eſt, quibus tamen parcunt, quod Pani Sacras opinentur. *Lud. Cal. Rhodig. lect. antiq. lib. 22. pag. 1124.*

142) Tum Deus, Arcadiæ gelidis ſub montibus, inquit,
Inter Hamadryadas celeberrima Nonacrinas
Najas una fuit: Nymphæ Syringa vocabant
Non ſemel et Satyros eluſerat illa ſequentes,
Et quoscunque deos umbroſaque ſylva, feraſque
Rus habet: Ortygiam ſtudiis, ipſaque colebat
Virginitate Deam: ritu quoque cincta Dianæ
Falleret, et credi poſſet Latonia, ſi non
Corneus huic arcus, ſi non foret aureus illi.
Sic quoque fallebat. Redeuntem colle Lyceo
Pan videt hanc, pinuque caput præcinctus acuta
Talia verba refert; Tibi mubere, Nympha, volentis
Votis cede Dei. Reſtabat plura referre:
Et precibus ſpretis fugiſſe per avia Nympham,
Donec arenoſi placidum Ladonis ad amnem
Venerit: hic illam, curſum impedientibus undis,
Ut ſe mutarent, liquidas oraſſe ſorores:
Panaque, cum prenſam, ſibi jam Syringa putaret,
Corpore pro Nymphæ calamos tenuiſſe paluſtres.
Dumque ibi ſuſpirat, motos in arundine ventos
Effeciſſe ſonum tenuem, ſimilemque querenti:
Arte nova vocisque Deum dulcedine captum,
Hoc mihi concilium tecum, dixiſſe, manebit:
Atque ita diſparibus calamis compagine ceræ
Inter ſe junctis nomen tenuiſſe puellæ.
Ovid. Metamorph. lib. I. Fab. II v. 683-713.

nur eine einfache Flöte. Ein Stück Feld, welches zur Viehweide beſtimmt war, und unbeſtellt blieb, hieß ihm geweiht. Das ländliche Leben, der ununterbrochene Genuß der reinen Natur und die leichte Befriedigung aller möglichen Bedürfniſſe in einem ſo einfachen Zuſtande, macht es auch ſehr begreiflich, warum dieſe Wald- und Feldgötter, nämlich Pan mit ſeinen Satyrn, Faunen und Sylvanen, ſo begierig auf die Nymphen, Najaden, Dryaden, Nereiden und Hamadryaden waren, und von ihnen ſo gefürchtet wurden, daß, ſobald ſich einer von ihnen blicken ließ, ſie in ein großes Schrecken geriethen. Dieſe Art von Schrecken nannte man ein paniſches Schrecken, ein Ausdruck, der auch noch in neuern Zeiten beybehalten worden iſt.

Auſſer der Pfeife unter dem Namen Syrinx, ſoll Pan auch eine einfache Flöte (Monaules), die aus einem einzigen Rohr beſtand, erfunden haben. Plinius [141]) ſchreibt ihm dieſe Erfindung ausdrücklich zu. Dieſes Inſtrument wurde auch Calamaulos genannt, welches aber mit Monaulos völlig einerley Bedeutung hat [142]). Ueberhaupt werden ihm vielerley Eigenſchaften zugeſchrieben. Lucian macht ihn zu einem Geſellſchafter und Rathgeber des Bacchus, zu einem Hirten, Tänzer, Muſiker, Jäger und Soldaten. Bacchus that nichts ohne ſeinen Rath, und er war gewiſſermaaßen Beherrſcher Arkadiens [143]), ſo wie auch Anführer bey den Bacchusfeſten [144]). Die Flöte und Pfeife wußte er ſo vortreflich zu ſpielen, und überhaupt ſich in allen Fällen ſo brauchbar zu machen, daß Bacchus gar nicht ohne ihn leben konnte.

Dieſe vorgebliche große muſikaliſche Geſchicklichkeit des Pan hat einige Dichter veranlaßt, einen vorzüglichen Muſiker mit dem Namen Pan zu benennen, ſo wie man auf dieſelbe Weiſe vom Schwan Gebrauch gemacht hat. Als Jomelli 1774 ſtarb, kündigte ein deutſcher poetiſcher Zeitungsſchreiber dieſen Tod mit folgenden Worten an: Der große Pan iſt todt! Ich weiß nicht, ob dieſer Ausruf der Abſicht ſeines Verfaſſers gemäß, bloß eine muſikaliſche Bedeutung haben ſollte, oder ob er ſich auf eine Begebenheit bezog, welche Plutarch erzählt, daß nämlich ein egyptiſcher Schiffer zur Zeit des K. Tiberius auf ſeiner Fahrt nach Italien bey einer entſtandenen Windſtille auf eine ſehr unbegreifliche Weiſe aus der ſtillen See den Befehl erhielt, wenn er nach Paloden käme, bekannt zu machen, daß der große Pan todt ſey. Der Schiffer beſchloß zwar, vor Palodes vorbey zu fahren, ohne dieſen Befehl auszurichten; er war aber kaum an dem beſtimmten Orte angekommen, ſo hörte Wind und Strom auf. Er rief alſo vom Schiff ins Land hinein: der große Pan iſt todt, und vernehm, ſobald er dieſes gethan hatte, ein ſo großes Seufzen und Wehklagen auf dem Lande, als ob eine große Menge Menſchen über ſeine Nachricht betrübt worden wären. Plutarch erzählt die Geſchichte ausführlich in ſeiner Abhandlung: de oraculorum defectu, T. II. Opp pag. 419.

§. 42.

Auf den Pan folgen in muſikaliſcher Rückſicht die Satyrn. Was für Geſchöpfe ſie eigentlich geweſen ſind, ob und wenn ſie wirklich gelebt haben, weiß niemand. So lange ſie jung waren, wurden

141) Fiſtulam et Monaulum Pan Mercurii (invenit.) *Plin. Hiſt. Nat. lib 7 cap. 56.*

142) *Quod nunc vocatur καλαμαύλης, Monaulon quondam fuiſſe, aperte ſic declarat Heſychius in epigrammatibus. Athenaeus Deipnoſ. lib. 4 cap. 24.* Monaulum et Calamaulum idem eſſe. *Ca ulonias in eum, qui καλαμαύλης, arundinea tibia. Dalecamp.*

143) Nam et Muſicus ſum, et fiſtula cano, admodum pleno ſpiritu: et Bacchum ille nobis absque me facere quicquam potuit. Ibi et locum et conſuetudinem ſtatim nac., et duce ipſo (Deorum — — Imperatore eum et Arcadiæ toti. *Lucianus Samoſat. Deor. Dialog. Pana et Mercurii Virgil. Paſtoralium Eclog. X. Nat. Comit. Mythol. lib 5 cap. 6 de Pane.*

144) Cunctaque Dryadum colles, famique perennes,
Ipſique concinerent pagorum numina gregis:
Fiſtula dulce canit quos Pana, labra canentis
Hiemula ut illius addita ſunt calamis.
Hunc circa ſtatuere chorum mollipede Nymphæ
Hydriades, pariter Nymphæ et Hamadryades.
Statii Papinii carmin. ep. Nat. Comit. loc. cit.

sie Satyrn genannt; wenn sie aber alt wurden, nannte man sie, wie Pausanias versichert, Silenen. Sie waren eben so wie Pan, Wald- Berg- und Feldgötter; auch eben so begierig auf die Nymphen u. s. f. als Pan selbst. Den Silenus, der nach einem Gedichte des Orpheus den Bacchus in seiner Jugend erzog, hält man für einen guten Musiker. Er soll nicht nur eine vielröhrige Pfeife erfunden haben [147]), deren Erfindung aber auch dem Pan und noch vielen andern zugeschrieben wird, sondern auch so muthig gewesen seyn, so wie Marsyas sich mit dem Apollo in einen musikalischen Wettstreit einzulassen [148]).

Daß die Satyrn nebst den übrigen Waldgöttern und Nymphen aller Art, Begleiter des Bacchus waren, und bey den Bacchusfesten auf verschiedenen Instrumenten spielten, und dazu tanzten, ist schon §. 33. angeführt worden. Sie schrieen aber auch ihr Evoe, und Bacchus lehrte sie dieses selbst. Wenigstens war Horaz dieser Meynung, welcher sang:

„Ich sah Lyäen — glaubt es, ihr Enkel glaubts. —
Auf fernem Felsen lehrt' er Gesäng'; ihm horcht'
Ein Nymphenchor, der Ziegenfüßler
Horchte, der Faun, mit gespitztem Ohre.
Evö! noch zittern Schauder durch mein Gebein!
Ich seh den Gott noch! Wonne, mit Furcht vermischt,
Erfüllt mich! — Evö! schon', o Liber,
Schone, du Schrecklicher mit dem Thyrsus!

Schmidt. [149]).

Ein neuerer Schriftsteller hält dafür, daß man sich unter den Satyrn, so wie unter den übrigen sogenannten Wald- und Feldgöttern nichts anders als die wirklichen Orang-Outang zu denken habe [150]). Da diese Geschöpfe ehedem weit häufiger gewesen seyn sollen, als in den neuern Zeiten, auch, so weit man sie jetzt kennt, wirklich diejenigen Eigenschaften haben, welche den Waldgöttern zugeschrieben werden, so ist diese Meynung allerdings nicht zu verwerfen. Auch Büffon scheint dieser Meynung zu seyn; denn er sagt: der Name Satyr werde von einigen Schriftstellern dem Orang-Outang gegeben, einem Waldthiere, welches der Gestalt nach dem Menschen sehr ähnlich sey, und nur in Africa und im südlichen Theil von Asien gefunden werde. Die Fabel sagt von den Waldgöttern, daß sie als Begleiter des Bacchus an den Bacchusfesten tanzten, auf verschiedenen rauhen und lärmenden Instrumenten spielten, und ihr Evoe dazu schrieen; der Orang-Outang, den die Indianer ohne Bedenken unter die Menschen rechnen, und ihn nur den wilden Mann nennen, wie sein Name beweist, ist vielleicht im Stande, eben so wild zu tanzen, eben so zu trommeln und zu pauken, vielleicht sogar auch ein Evoe zu schreyen, welches man doch für weiter nichts hält, als ein Geschrey, das dem Juch bey unserer Landleute ähnlich ist. Alles, was uns von diesen Thieren berichtet wird, beweist, daß sie viele körperliche Fertigkeiten mit dem Menschen gemein haben, und daß sie daher im Alterthum leicht für eine Art von Menschen gehalten werden konnten.

147) Euphorion hexametrorum scriptor libro de poetis lyricis tradit, fistulæ — — quæ multis est compacta calamis, Silenum (inventorem): illius autem, quæ cera glutinatur, Marsyam. *Athen. Deipnos. lib. 4 cap. 25 Edit. Casaub.*

148) — — — placatus Apollo, rediit cum tibicinibus in gratiam, quum ante eos male odisset propter Marsyæ et Sileni, qui Deum ipsum provocarent, certamina. *Pausan. Corinthiac. cap. 22.* Vergl. *Nonni Dionysiac. pag. 315.*

149) *Lib. 2 Od. XIX.* Bacchum in remotis carmina etc.

150) *Recherches philosophiques sur les Americains.*

§. 42.

Vom ſüßen Geſang der Sirenen, dieſer berühmten Sängerinnen Siciliens, haben die Dichter von jeher ſo viel ſchönes gefabelt, daß hier ebenfalls einige Worte davon geſagt werden müſſen. Ihren Namen leiten einige von dem griechiſchen Σειρὰ, ziehen, her, weil ſie die Menſchen mit ihrem Geſang an ſich zogen. Andere aber glauben, er ſey von dem hebräiſchen Worte Sir, Geſang, entſtanden, um dadurch ihre vorzügliche Geſchicklichkeit im Singen anzudeuten. Ihr Vater iſt Achelous, und die Mutter eine von den Muſen geweſen. Man rechnet ihrer gewöhnlich drey, nämlich Leukoſia, Ligea und Parthenope. Nach Homers Odyſſee ſind aber nur zwey geweſen. Sie waren anfänglich Jungfrauen, und Geſpielinnen der Proſerpina. Weil ſie aber der Proſerpina nicht zu Hülfe kamen, als ſie vom Pluto entführet wurde, ſo verwandelte ſie die Ceres zur Strafe in Mißgeſtalten mit Flügeln. Nach Ovids Verwandlungen haben ſie ſich dieſe Flügel ſelbſt gewünſcht, um die entführete Proſerpina deſto geſchwinder finden zu können.

— — Einſt waren ſie Nymphen,
Die im frohen Spiel oft mit Proſerpinen ſcherzten.
Aber jetzt ſuchen ſie die Geraubte. An dem Geſtade
Wünſchen ſie ſich, beflügelt Proſerpinen folgen zu dürfen:
Die Götter gewährten es ihnen. Gefieder bekleidet
Jetzt die Mädchen. Doch blieb ihnen noch ihr jungfräuliches Antlitz.
Verwandl. B. 5.

Einige glauben, daß ſie halb Frauenzimmer halb Fiſche waren, andere aber halb Frauenzimmer, halb Vögel. Auf alten Kunſtwerken findet man Abbildungen von ihnen unter beyden Geſtalten. Auf einer hetruriſchen Vaſe hält die mittelſte Sirene eine Siebenpfeife; eine andere ſpielt mit einem Plectrum auf der Lyre, und die dritte auf einer einfachen Flöte. Sie haben Flügel und Vogelfüße. Auf einem herkulaniſchen Kunſtwerk wird eine von den Sirenen ſingend vorgeſtellt, die andern beyden ſpielen auf der Flöte und Lyre. Von ihrem muſikaliſchen Wettſtreit mit den Muſen, wobey ſie ihre goldene Federn verloren, iſt ſchon geredet worden.

Ihren Geſang hielt man für bezaubernd und unwiderſtehlich. Sie ſollen ihn aber zum Verderben der Menſchen angewendet, und ſo viele an ſich gelockt und umgebracht haben, daß ihre Inſel von den Knochen derſelben ganz voll war. Ihren Aufenthalt hatten ſie bey dem peloriſchen Vorgebirge an Sicilien. Es war ihnen prophezeit worden, daß ſie nur ſo lange leben ſollten, bis jemand vor ihrer Inſel vorbey führe, ohne ſich durch den Zauber ihres Geſangs bethören zu laſſen. Orpheus ſoll auf dem Zug der Argonauten die Gefahr dadurch abgewendet haben, daß er die Sirenen in der Muſik noch übertraf, ſo daß die ihrige vor der ſeinigen nicht gehört werden konnte. Nicht ſo leicht vermied Ulyſſes die Gefahr. Circe giebt ihm beym Homer desfalls folgende Vorſchriften und Verwahrungsmittel dagegen [151]):

Erſtlich erreicht dein Schiff die Sirenen; dieſe bezaubern
Alle ſterbliche Menſchen, wer ihre Wohnung berühret.
Welcher mit thörichtem Herzen hinanfährt, und der Sirenen
Stimme lauſcht, dem wird zu Hauſe nimmer die Gattin
Und unmündige Kinder mit freudigem Gruße begegnen;
Denn es bezaubert ihn der helle Geſang der Sirenen,
Die auf der Wieſe ſitzen, von aufgehäuftem Gebeine

151) Odyſſ. ad. XII. v. 39.

Modernder Menſchen umringt und ausgetrockneten Häuten.
Aber du ſteure vorbey, und verkleibe die Ohren der Freunde
Mit dem geſchmolzenen Wachſe der Honigſcheiben, daß Niemand
Von den andern ſie höre. Doch willſt du ſelber ſie hören;
Siehe dann binde man dich an Händen und Füßen im Schiffe,
Aufrecht ſtehend am Maſte, mit feſtumſchlungenen Seilen:
Daß du den holden Geſang der zwo Sirenen vernehmeſt.
Flehſt du die Freunde nun an, und befiehlſt die Seile zu löſen;
Eilend feſſle man dich mit mehreren Banden noch ſtärker!

Ulyſſes unterrichtete hierauf ſeine Freunde und Begleiter, als ſie der Küſte von Sicilien näher kamen, von ihrer gemeinſchaftlichen Gefahr:

Freunde, nicht Einem allein, nach Zweenen, gebühret es zu wiſſen,
Welche Dinge mir Kirkä, die hohe Göttin, geweiſſagt.
Drum verkünd' ich ſie euch, daß jeder ſie wiſſe; wir mögen
Sterben, oder entfliehn dem ſchrecklichen Todesverhängniß.
Erſt befiehlt uns die Göttin, der zauberiſchen Sirenen
Süße Stimme zu meiden, und ihre blumige Wieſe.
Mir erlaubt ſie allein, den Geſang zu hören; doch bindet
Ihr mich feſt, damit ich kein Glied zu regen vermöge,
Aufrecht ſtehend am Maſte, mit feſt umſchlungenen Seilen.
Fleh' ich aber euch an, und befehle die Seile zu löſen;
Eilend feſſelt mich dann mit mehreren Banden noch ſtärker.

Sodann erzählt er im folgenden den Verlauf der Sache ſelbſt.

Alſo verkündet' ich jetzo den Freunden unſer Verhängniß.
Und wie geflügelt entſchwebte, vom freundlichen Winde getrieben,
Unſer gerüſtetes Schiff zu der Inſel der beyden Sirenen.
Plötzlich ruhte der Wind; von heiterer Bläue des Himmels
Glänzte die ſtille See; ein Himmliſcher ſenkte die Waſſer.
Meine Gefährten giengen, und falteten eilig die Segel,
Setzten ſie nieder im Schiff, und ſetzen ſich hin an die Ruder;
Schäumend entſtürzte die Woge den ſchön geglätteten Tannen.
Aber ich ſchnitt mit dem Schwert' aus der großen Scheibe des Wachſes
Kleine Kugeln, knätete ſie mit nervichten Händen;
Und bald weichte das Wachs, vom ſtarken Drucke bezwungen
Und dem Strale des hochhinwandelnden Sonnenbeherrſchers.
Hierauf gieng ich umher, und verkleibte die Ohren der Freunde.
Jene banden mich jetzo an Händen und Füßen im Schiffe,
Aufrecht ſtehend am Maſte, mit feſt umſchlungenen Seilen;
Setzten ſich dann und ſchlugen die graue Woge mit Rudern.
Als wir jetzo ſo weit, wie die Stimme der Rufenden ſchallet,
Kamen im eilenden Lauf: da erblickten jene das nahe
Meerdurchgleitende Schiff, und huben den hellen Geſang an:

Komm, beſungner Ulyſſeus, du großer Ruhm der Achaier.
Lenke dein Schiff ans Land, und horche unſerer Stimme.

Denn hier ſteuerte noch keiner im ſchwarzen Schiffe vorüber,
Eh' er den ſüßen Geſang' aus unſerm Munde gelauſcht;
Und dann gieng er von hinnen, vergnügt und weiſer wie vormals.
Uns iſt alles bekannt, was ihr Argiver und Troer
Durch der Götter Verhängnis in Troja's Fluren geduldet:
Alles, was irgend geſchieht auf der lebenſchenkenden Erde!
Alſo ſangen jene voll Anmuth. Heißes Verlangen
Fühlt' ich weiter zu hören, und winkte den Freunden Befehle,
Meine Bande zu löſen; doch hurtiger ruderten dieſe.
Und es erhoben ſich ſchnell Eurülochos und Perimedes,
Legten noch mehrere Feſſeln mir an, und banden mich ſtärker.
Alſo ſteuerten wir den Sirenen vorüber; und leiſer,
Immer leiſer, verhallte der Singenden Lied und Stimme.
Eilend nahmen ſich nun die theuren Genoſſen des Schiffes.
Von den Ohren das Wachs, und löſten mich wieder vom Maſtbaum.

Voß.

Die Sirenen wurden hierauf ſämmtlich in harte Felſen verwandelt.

Die Kritiker haben ſich viele Mühe gegeben, die Bedeutung und den Urſprung dieſer Fabel zu ergründen. Einige halten die Sirenen für wirkliche Königinnen einer kleinen Inſel, welche jetzt Capri heißt, und zu Corſika gerechnet wird. Dieſe Königinnen hießen Sirenuſæ. Andere verſtehen bloß gewiſſe Klippen darunter, an welchen die Wellen ein angenehmes Geräuſch machten, und dadurch die Schiffer an ſich lockten. Horaz nennt den Müßiggang eine Sirene, und ermahnet die Menſchen, ſie zu meiden:

Contemnere miſer: vincula eſt improba Siren
Deſidia — — — — —

Am wahrſcheinlichſten waren ſie aber Sinnbilder aller Wollüſte dieſes Lebens, deren große Reizungen ſich die Menſchen nie ohne Schaden allzuſehr überlaſſen können. Da man nun die Reize der Muſik und Dichtkunſt für die ſtärkſten und wirkſamſten hält, ſo hat man wahrſcheinlich durch dieſe Fabel ſagen wollen, daß ſich ihnen niemand allein, und mit Hintanſetzung anderer zum Leben nöthigen Pflichten überlaſſen ſoll.

Dritter Abſchnitt.

Von der Muſik der Helden und Heldenzeiten, bis auf den Anfang der Olympiaden.

§. 44.

Alle alte Dichter und Geſchichtſchreiber kommen miteinander überein, daß die hauptſächlichſte Beſchäftigung der Hirten und Hirtinnen in den erſten Zeiten der Welt darin beſtand, ihre Heerden zu weiden, und ſich dabey mit bäuriſchen Liedern zu ergötzen, welche mit eben ſo bäuriſchen und kunſtloſen Inſtrumenten begleitet wurden. Tibull ſingt [111]):

111) *Lib. 2 Eleg. 1 v. 51.* Agreſtes nempe canitbant, aut aliquod carmen incondium. Saltationem a paſtoribus et ruſticis initium duxiſſe pluribus probat Scaliger in ſua Poetica. Cantum quoque ſuiſſe a paſtoribus ait Lucretius IV. 587. concentus avium. *Ph. Sidnæi in hanc etc.*

Agricola aſſiduo primum ſudore coacto
Cantavit cerro ruſtica verba pede
Et ſatur arenti primum eſt modulatus avena
Carmen, ut ornatos diceret ante Deos.
Agricola et mixto ſaltaſſet, Bacche, rubenti
Primus inexperta duxit ab arte choros.
Huic datur a pleno memorabile munus ovili
Dux pecoris hircus: duxerat hirtus oves.

Wenn wir uns je ein goldenes Zeitalter in der Welt denken können, ſo muß es in dieſer einfachen und Sorgenfreyen Lebensart zu finden ſeyn, wo die Natur in voller Kraft ſo reiche Züge quelle, und wo ſie unſere Luſtbarungen mit ſo holden und ſo lieben Farben malt. Es iſt die Jugend der Menſchheit. Man genoß die Geſchenke der Natur noch rein und unverfälſcht, eben ſo wie man die Empfindung des Vergnügens und der Zufriedenheit noch ohne Kunſt und Schönheit in lockern und Geſängen ausdrückte. Ovid und Lucretius haben dieſe goldene Zeit vortreflich beſungen. Als aber in der Folge der Zit, der Geiſt des Menſchen an Kenntniſſen zunahm, als die Vortheile einzelner Menſchen und Staaten ſich in einander verwickelten, wurden es auch ihre Künſte, und zogen ſich mit ihnen von den Fluren in die Städte. Nun fieng man an, die Geheimniſſe der Religion, oder die Thaten eines Helden zu beſingen, und mit Inſtrumenten zu begleiten. Homer und Virgil beyzugen dies an unzählichen Orten ihrer Gedichte [111]). Sowol in den Zeiten des Hirtenlebens, als nachher bey gröſſerer Ausbildung der Menſchen wurde aber dieſes die Dichtkunſt und Muſik von einer und eben derſelben Perſon vereint ausgeübt. Daher hieß nicht nur bey den Hebräern [112]), ſondern auch bey den Griechen und Römern, jeder Dichter und Muſikus überhaupt ein Sänger, und beyde Künſte waren ſo unzertrennlich, daß ſich nie die eine ohne die andere gebraucht wurde. Alle Gedichte wurden geſungen, und die bloſſe Inſtrumentalmuſik konnte man wenig oder gar nicht [113]).

Aus dieſer Urſache muß man ſich nicht verwundern, wenn hier ſolche Perſonen als Muſiker angeführet werden, die den meiſten ſeſern wahrſcheinlich als Dichter bekannt ſind. Muſik und Dichtkunſt waren in dieſen Zeiten einerley, und wurden nie von einander getrennt. Nach dieſer Vorausſetzung wollen wir die Perſonen nacheinander anführen, welche an der Ausübung der Muſik in den ſogenannten Heldenzeiten Antheil gehabt haben ſollen. In dieſem Zeitraum iſt indeſſen an wahre und zuverläſſige Geſchichte noch eben ſo wenig zu denken, als in den vorhergehenden Götterzeiten. Aber auch hier iſt die Einbildungskraft der Menſchen thätig geweſen, und hat den Mangel an wahren Begebenheiten mit Fabeln und Erdichtungen zu erſetzen geſucht. Gerade ſo bevölkert noch jetzt der Menſch jeden Winkel der Welt, wo er nichts wirkliches gewahr werden kann, mit Erſcheinungen und Geſpenſtern von

111) Antiquiſſimi illi Muſici religionis ac naturae myſteria, hermoniaeque gratia, ac ſimilia, poeſin concludere numeris vaſue ſolitos, vel alis canebant voce, vel organa ſocibabant: quod Homerus plurimis ubivis locis: et apud Virgilium, uti multa quoque alibi. Iopas canit celsus — — —

— Et ſeptem Lunam, ſolisque labores,

Arſlarum; ſimulque Hyades — —

Hinc eſt, quod Muſica pro Poeſin accipiatur apud Cantorem, cum ait (Prolog. Horat.) Rigidi ad ſuſtum aures, te oppido, Muſicam, et (Prolog. Plaut.)

— — — in media omnibus

Primum eſſe volui, qui artem tractant muſicam. Gerh. Jo. Voſſ. de art. Poet. nat. cap. 13 §. 7.

112) Unde Hebræus poeta dicitur Meſchorer, ideſt cantor, ac poema Schir. hoc eſt, canticum: neque a Schar, quod eſt canere. Id. loc. cit. cap. 2 §. 6.

113) Von dieſer Verbindung ſind die alten Schriftſteller voll von Beyſpielen. Insbeſondere verdient Ariſtides (Poetic. lib. 1 cap. 1) Dionyſius (Inſtit. orator) lib. 1. cap. 10) und Cicero (de Oratore lib. 3 Num. 15. darüber nachgeſehen zu werden.

aller Art. Es ſcheint ſeinem Weſen gerade zuwider zu ſeyn, ſich irgend einen leeren Raum ohne lebende und handelnde Geſchöpfe zu denken. — Unter die Helden dieſer Zeit rechnet man vornehmlich die Argonauten und diejenigen, welche an den bekannten Thebaniſchen und Trojaniſchen Begebenheiten Theil genommen haben.

§. 45.

Unter den **Argonauten** verſteht man eine Geſellſchaft von Helden, die ums Jahr der Welt 2700, oder nach der Zeitrechnung des Calvisius 2727 nach Colchis ſchifften, um das daſelbſt verwahrte goldne Vließ zu erobern. Der Anführer der Geſellſchaft war **Jaſon**, ein Sohn des Königs **Aeſon** in Theſſalien. Das Schif hieß **Argo**. Argonauten heißen alſo Schiffer des Schiffs Argo. Ueber die Anzahl der Reiſegeführten Jaſons iſt man ſehr uneinig; darin aber nicht, daß **Orpheus**, der berühmteſte Tonkünſtler des Alterthums, mit unter der Geſellſchaft war. Er wird als der eigentliche Schiffmuſikus bey dieſer Fahrt angeſehen. Ob **Amphion** ebenfalls dabey geweſen, wird von einigen bezweifelt. Nach den Verzeichniſſen, welche **Orpheus** [155]) **Apollonius** [156]) **Valerius Flaccus** [157]) und **Hyginus** [158]) von der Geſellſchaft gegeben haben, befand er ſich mit darunter; nach dem **Apollodor** [159]) aber nicht. Da überhaupt **Amphions** Begebenheiten mit den Thebaniſchen Helden in näherer Beziehung ſtehen, ſo wird er meiſtens dahin gerechnet, und wir haben es daher hier ebenfalls bloß mit dem **Orpheus** zu thun.

Orpheus wird von einigen für den Sohn des **Apollo** und der Muſe **Calliope** gehalten; **Hyginus** [160]) aber giebt den **Oeagrus** als ſeinen Vater, und die nämliche Muſe als ſeine Mutter an. Wir übergehen noch viele andere Meynungen, nach welchen er nicht nur andere Mütter gehabt haben, ſondern auch nicht die einzige Perſon ſeines Namens geweſen ſeyn ſoll. Wenn hingegen **Cicero** an einer Stelle ſagt, daß es überhaupt nie einen **Orpheus** gegeben habe [161]), ſo iſt dieſes nur in Beziehung auf die Gedichte zu verſtehen, die ihm zugeſchrieben werden, welche allerdings von andern Verfaſſern herrühren [162]). Sonſt muß wirklich einmal eine Perſon dieſes Namens gelebt, und wenigſtens einen Theil der verſchiedenen Handlungen verrichtet haben, die ihm ſo allgemein von Dichtern und Geſchichtſchreibern zugeſchrieben werden.

Diodor von Sicilien erzählt von **Orpheus**, er ſey des **Oeagers** Sohn, und von Geburt ein Thracier geweſen. In der Gelehrſamkeit, Muſik und Dichtkunſt habe er alle übertroffen, die nur je in dieſen Künſten berühmt waren. Er habe ein Gedicht gemacht, welches ſeines Wohlklangs und der vorzüglichen Sangbarkeit wegen allgemein bewundert worden. Sein Ruhm ſey ſo groß geweſen, daß man ſogar geglaubt habe, er könne durch ſeinen Geſang wilde Thiere und Bäume bezaubern. Er ſey hierauf nach Egypten gegangen, und habe daſelbſt noch ſo vieles gelernt, daß er in den Ordenswiſſenſchaften, in der Götterlehre, in der Dichtkunſt und Muſik unter allen Griechen der berühmteſte geworden ſey. Aus Liebe zu ſeiner Eurydice habe er es ſogar gewagt, in die Unterwelt zu gehen, und die Proſerpina ſey durch ſeinen Geſang ſo bezaubert worden, daß ſie ihm verſtattete, ſeine verſtorbene Frau wieder aus der Unterwelt herauszuführen [164]). Es iſt der Mühe werth, bey einem ſo alten und berühm-

155) *Argonautica.*

157) *Apollonii Rhodii Argonauticōn libr. VI.*

158) *Argonauticon libr. VIII.*

159) *Lib. Fabular.*

160) *Bibl ſive de Diis, libr. III.*

161) Lyra autem inter aſtra conſtituta eſt, hac, uti Eratoſthenes ait, de cauſa, quod initio a Mercurio facta de teſtudine, Orpheo eſt tradita, qui Calliopes et Oeagri filius fuit, ejus rei maxime ſtudioſus. *Hygin Poet Aſtron. lib. 2.*

162) *Orpheum* Poetam docet *Ariſtoteles* nunquam fuiſſe. *Cic. de Nat. Deor. lib. I. Sect. 38.*

163) *Voſſius de Poet. graec cap. 2. 4. Cf. Fabricii Bibl graec. Lib. I. cap. 18 §. 1.*

164) Quoniam vero in Orphei mentionem incidimus, pauca de illo referre, non alienum eſſe arbi-

ten Patriarchen der Tonkunſt nicht bloß bey allgemeinen Nachrichten ſtehen zu bleiben, ſondern ſeine Handlungen, ſie mögen nun wahr oder erdichtet ſeyn, einzeln zu erzählen.

§. 46.

Daß er in der Poeſie und Muſik, vorzüglich aber in der letztern Kunſt ſehr erfahren war, und die Lyre geſpielt habe, wird von allen alten Dichtern und Geſchichtſchreibern bezeugt. Seine Lyre hatte er vom Apollo empfangen. Als er ſie empfieng, war ſie nur mit ſieben Saiten bezogen, er vermehrte aber dieſe Zahl bis auf neun [165]). Hierin gehen aber die Meynungen der Dichter und Geſchichtſchreiber ſehr von einander ab, denn die meiſten nehmen an, daß die Lyre des Orpheus nur ſieben Saiten gehabe habe. Virgil ſagt ausdrücklich, daß Orpheus die ſiebenſaitige Lyre bisweilen mit den Fingern, bisweilen aber auch mit einem Plectrum geſpielt, und dazu geſungen habe.

— *Threïcius longa cum veſte ſacerdos*
Obloquitur numeris ſeptem diſcrimine vocum:
Jamque eadem digitis, jam pectine pulſat eburno.
Aen. lib. VI. v. 645.

Doch laſſen wir dieſen Punct unausgemacht, weil ſich aller Mühe ungeachtet nichts gewiſſes darin beſtimmen läßt. Wenn Plutarch berichtet, daß Orpheus der erſte geweſen ſey, welcher zur Lyre zugleich geſungen habe [166]), ſo wurde das nämliche auch ſchon dem Apollo zugeſchrieben. Es ſcheint alſo überhaupt, daß die meiſten alten Erfindungen von einer berühmten Perſon auf die andere übertragen worden ſind, folglich nie wird beſtimmt werden können, was hierin die eine Perſon vor der andern voraus habe. Aus einer Stelle beym Pauſanias [167]) läßt ſich ſchließen, daß Orpheus nicht allgemein für den erſten Dichter, oder (welches in dieſen Zeiten einerley war) Sänger gehalten wurde. Nach dieſer Stelle wußte er ſeine Geſänge nur angenehmer zu machen, als alle ſeine Vorgänger gethan hatten, und übertraf ſie darin ſehr.

§. 47.

Von den Wirkungen ſeiner Muſik und Poeſie erzählt die Fabel die wunderbarſten Dinge. Nach dem Horaz entwöhnte er damit zuerſt die wilden Menſchen vom Blute und vom rohen Fleiſche, womit ſie ſich näheten. Daher ſagt man, er habe Tieger gebändigt, und die grimmigen Löwen gezähmt.

tramitur. Is Oeagri filius, et patria Thrax fuit, eruditione ac melodiae, artisque poeticae ſcientia omnes poſt hominum memoriam antecelluit. Poema enim mirificum et concinnitate modorum excellens compoſuit et usque adeo gloria ejus excrevit, ut modulatiſſimis carminum ſonis feras et arbores delinire putaretur. Cum vero doctrinae ſtudiis addictus, non vulgarem in Theologia veterum ſcientiam comparaſſet: in Aegyptum profectus multa inſuper didicit, ita ut inter Graecos omnes tum initiationum et Theologiae peritia, tum poematum et melodiarum artificio, praeſtantiſſimus haberetur. — — Uxoris amore ſtimulatus, ad inferos, miro quodam auſu penetravit: ubi Perſephonem ſuaviſſimi cantus illectam permovit, ut defiderio ejus morem gerens, conjugem nuper defunctam ab inferis reducendam concederet. *Bibl. hiſtor. lib. IV. cap. 25.* Vergl. *Hygini Fabul. 251.*

165) *Eratoſthenis Catalar. 24.* — Eam vero (Lyram) Orpheus novichordem primus inſtituit, cum antea ſeptichordis fuiſſet a Mercurio conſtituta. *Gyrald. de poet. hiſt. Dialog. 2. pag 52.* — Ganz verſchieden ſowol von dieſem, als von dem was oben §. 17 hierüber geſagt worden, ſind die Meynungen, welche Sabinus (Bibl. gr. lib. I. cap 12) geſammelt hat. Vergl. auch cap XX. des nämlichen Buchs.

166) *De Muſica. pag. 1132.* Es wird hier geſagt, Terpander habe dem Orpheus in ſeinen Geſängen nachgeahmt; Orpheus aber (ſeine niemanden nachgeahmt zu haben. Denn vor ihm habe es bloß Componiſten für die Flöte gegeben. „Terpandrum porro aemulatum eſſe Homeri verſus, Orphei cantilenas. Orpheus autem neminem videtur imitatus. Nemo enim tunc natus fuit, extra poetas qui facerent ea quae tibiis canerentur. Horum autem cum opere Orphicum nihil habet ſimile.“

167) At enim opinione mea Orpheus cum nis concinnitate omnes qui ante ipſum fuerunt, longo ſuperavit intervallo. *Boeotic. cap. 30.*

Sylveſtres homines ſacer interpresque Deorum
Cædibus et victu foedo deterruit Orpheus.
Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.
De Arte poet. v. 391. [163])

Er bezauberte damit nicht nur die Menſchen und andere lebendige Geſchöpfe, ſondern auch Bäume und Felſen. Er hielt dadurch den Lauf der Flüſſe und das Toben der Winde auf.

Unde vocalem temere inſecutæ
Orphea ſilvæ,
Arte materna rapidos morantem
Fluminum lapſus celeresque ventos,
Blandum et auritas fidibus canoris
Ducere quercus?
Hor. carm. lib. I. Od. 12. [165])

Als er ſeine Eurydice durch den Tod verloren hatte, und ſich zum Pluto und der Proſerpina in die Hölle wagte, bezauberte er mit ſeiner Lyre und ſeinem Geſang das ganze Schattenreich. Tantalus hörte auf, nach dem unerreichbaren Waſſer zu ſchnappen, und Irions Rad ſtand ſtill. Die Vögel benagten unterdeſſen nicht die Leber des Tityus, und die Gefäße der Beiden ſtunden leer; auch Sisyphus ſaß auf ſeinem Stein ganz ruhig. Damals floſſen, wie man ſagt, die erſten Thränen von den Wangen der Eumeniden, und weder der Beherrſcher der unterirdiſchen Welt, noch Proſerpina beharrten ferner bey ihrer Weigerung. Sie riefen die Eurydice, welche noch unter den neuangekommenen Seelen herumirrte, und erlaubten einem ſo reizenden Sänger, ſie unter gewiſſen Bedingungen wieder in die Oberwelt zu führen [170]).

Auf ſeiner Fahrt nach **Colchis**, um welche Zeit er nach dem **Apollodor** (lib. I. cap. 9. §. 16.) ſchon ziemlich bey Jahren geweſen ſeyn ſoll, that er ſeinen Geſellſchaftern durch die Kraft ſeiner Muſik ebenfalls große Dienſte. Der erſte Dienſt beſtand darin, daß er das Schiff **Argo** durch den Klang ſeiner Lyre beweglich machte, und ins Waſſer brachte, welches vorher niemand zu thun vermochte [171]). Ferner half er ihnen durch die Symplegadiſchen Felſen hindurch, indem er ſo ſchön auf ſeiner Lyre ſpielte, daß ſie ein wenig ſtehn blieben, um ſeinem Geſang zuzuhören [172]). Er rettete ſie von den Sirenen, deren Geſang ſie bezaubert und ins Verderben geführt haben würde, wenn er ihn nicht durch die Ueber-

163) Die Thracier, für deren Geſetzgeber Orpheus gehalten wird, waren wild und grauſam. Sie fraßen Menſchenfleiſch und tranken Blut. Orpheus ſoll ſie zuerſt von dieſer Gewohnheit abgebracht haben. Um dieſes aber zu thun, mußte er ihnen alle Speiſen von lebendigen Thieren verbieten, und ihnen ſelbſt darin vorgehen. Daher erzählt man von ihm, daß er ſich aller Fleiſchſpeiſen enthalten, auch ſogar die Eyerſpeiſen verabſcheut habe, weil er dafür hielt, das Ey ſey älter als die Henne, und der Grundſtoff aller Dinge. Viele Gewohnheiten dieſer Art mag er aus Egypten mitgebracht haben, wo ſie mit der Theologie in genauer Verbindung ſtunden. Vergl. *Memoire ſur la vie Orphique, par Mr. l'Abbé Fraguier*, in den *Mem. de Litterature, Tom. V. pag. 117.*

164) Wo die Büſche vormals den liederreichen Orpheus umtanzten?
Orpheus Mutterkünſte bezähmten ſchneller
Fluthen Lauf; die raſenden Winde ſchwiegen;
Seiner Schmeichellaute voll Zauberreyen hüpfte der Eichbaum.
Schmidt.

170) *Ovid. Metamorph. lib. X. Fab. 1.* Das ganze zehente Buch, und noch ein Theil des eilften von den Ovidiſchen Verwandlungen handelt bloß vom Orpheus.

171) *Orphei Argonaut. v. 254.*

172) Von dieſen Felſen (Cyaneæ Petræ) wird erdichtet, daß ſie beweglich, und in ſteter Bewegung gegen und von einander waren. Alles, was daher zwiſchen ihnen hindurchfahren wollte, wurde von ihnen zerquetſcht. Es

macht seiner Musik unkräftig gemacht hätte [173]). Nach geendigter Fahrt kehrte er wieder nach Thracien zurück, und lebte in seiner Höle im Lande der Libethrier, worin er gebohren worden war. Wahrscheinlich noch vor seiner Fahrt nach Colchis soll er auch zuerst bey musikalischen Wettspielen auf der Cither den Preis gewonnen haben. **Hyginus** (Fab. 273.) sagt es ausdrücklich: Qui primi ludos fecerunt — — Orpheus Oeagri filius cithara vicit. **Pausanias** aber widerspricht diesem, und sagt, daß sowol **Orpheus** als **Musäus** dessen Schüler, der ihn in allem nachahmte, sich nie hätten so weit erniedrigen wollen, an den pythischen Spielen Theil zu nehmen. „Nam Orpheum mysteriorum scientia, et reliqua vitæ dignitate elatum; tum etiam Musæum, quod Orpheum sibi quem æmularetur proposuisset, negant in musicum illud certamen descendere voluisse." (Phocic. cap. 7.)

§. 48.

Die genaue Verbindung, worin in diesen Zeiten die Musik und Dichtkunst mit der Philosophie und Theologie, kurz mit allen Kenntnissen der Menschen stand, macht es sehr begreiflich, warum man den **Orpheus** nicht bloß in der Musik und Poesie, sondern auch in den sogenannten höhern Wissenschaften so große Verdienste zuschrieb. Auf welche Weise er seine wilden Thracier menschlich und gesitteter machte, ist schon angeführt worden. Von seiner Theologie erzählt **Diodor**, daß ihn sein Vater Oeager selbst darin unterrichtet, und in den Bacchus-Geheimnissen, die damals schon in Thracien eingeführt waren, eingeweiht habe. Nachher wurde er ein Schüler der Cretischen Dactylen, und bekam neue Begriffe von Religionsgebräuchen. Nichts aber erweiterte seine Kenntnisse so sehr, als seine Reise nach Egypten, wo er in den Geheimnissen der Isis und des Osiris, oder der Ceres und des Bacchus eingeweiht wurde. Hier lernte er Einweihungen, Reinigungen, und alle Arten von geheimen Religionsgebräuchen kennen, in welche die Egyptier mehr als irgend ein anderes Volk, alle ihre Weisheit eingehüllt hatten. Bey seiner Zurückkunft in Griechenland führte er daher sehr viele von den egyptischen Gebräuchen daselbst ein, und erwarb sich dadurch eine so große Achtung, daß man von ihm glaubte, er könne die Menschen von Verbrechen reinigen, Krankheiten heilen, und die erzürnten Götter besänftigen. Er verbreitete zuerst die Fabel von einer Hölle in ganz Griechenland, und führte nicht nur den Dienst der Hecate unter den Egineten [174]) und der Ceres zu Sparta [175]), sondern noch ausserdem nahe an dreyhundert und sechzig Götter ein [176]).

Nicht weniger hat er sich in der Arzeneykunde sehr berühmt gemacht. **Plinius** versichert, (Hist. nat. lib. 25. cap. 2.) daß er zuerst die Kräfte einiger Kräuter entdeckt habe, und die Zurückholung seiner Eurydice aus dem Reich der Todten deutet man bloß dahin, daß er sie von einer schweren Krankheit befreyt, und wieder gesund gemacht habe. Jedoch glauben einige, er habe sich auf Zauberey und Geisterbeschwörung verstanden, und durch diese Mittel den Geist seiner Eurydice hervorgerufen. Hieraus läßt sichs erklären, warum er, als er sich umsah, den erschienenen oder eingebildeten Schatten wieder verlor. Er wurde überhaupt für den Erfinder der Geisterbeschwörung gehalten. Es gab zu seiner Zeit Personen unter den Griechen, welche diese Kunst öffentlich ausübten; man hatte sogar besondere Tem-

war ihnen vorher bestimmt, daß sie unbeweglich werden sollten, sobald sie einmal etwas unbeschädigt hindurch lassen würden. Dies geschah bey der Schifffahrt der Argonauten. Die ganze Fabel heißt vermuthlich weiter nichts, als, daß es nicht mehr gefährlich sey, hindurch zu kommen, sobald man die Durchfahrt einmal kennen gelernt habe.

173) *Apollon. Rhod. lib. IV. v. 904. Orphei Argon. v. 1272.*

174) Præ cæteris vero dis inprimis Hecaten colunt Aeginetæ, cujus initia quotannis celebrant. Initiorum autorem Thracem Orpheum perhibent. *Pausan. Corinthiac. pag. 72.*

175) At Cererem terrestrem (Chthoniam Græci vocant) colere se accepta ab Orpheo religione affirmant. *Id. Lacon. pag. 95.*

176) *Iustinus Martyr.*

pel dazu beſtimmt. Ein ſolcher Tempel war zu Theſprotien am See Acornus, und hier ſoll es eigentlich geweſen ſeyn, wo Orpheus den Geiſt ſeiner Eurydice erſcheinen ließ und ſich über ihren nachmaligen Verluſt ſo betrübte, daß er ſich ſelbſt umgebracht haben ſoll [177]).

Auſſer ſeiner Erfahrung in der Arzeneykunde und Geiſterbeſchwörung wird ihm auch die Entdeckung von der Harmonie der Sphären [178]) zugeſchrieben, und ſeine Ehre wurde um dieſer aſtronomiſchen Verdienſte willen unter die Geſtirne verſetzt [179]). Auch ſoll er zuerſt bemerkt oder vielmehr vermuthet haben, daß der Mond und andere Geſtirne eben ſo bewohnt ſind, als unſere Erde [180]). Wie weit denen zu trauen iſt, welche den Verdienſten des Orpheus auch verſchiedene Laſter an die Seite ſetzen, und ihn z. B. beſchuldigen, er habe zuerſt unter den Thraciern die Päderaſtie eingeführt, läßt ſich ſchwer beſtimmen. Ovid bezeugt es:

— Omnemque refugerat Orpheus
Foeminaeam Venerem, ſeu quod male ceſſerat illi,
Sive ſuſum dederat: Multas tamen ardor habebat
Jungere ſe Vati, multae doluere repulſae.
Ille etiam Thracum populis fuit auctor, amorem
In teneros tranſferre mares — —

Metamorph. lib. X. Fab. 1.

und noch vor ihm Phanokles [181]). Johannes Saresberienſis vermuthet, daß Orpheus um dieſer Urſache willen von den Thraciſchen Weibern umgebracht worden ſey [182]).

§. 49.

Ueber die Art ſeines Todes ſind indeſſen die Nachrichten ſehr verſchieden. Nach einigen tödtete er ſich ſelbſt aus Kummer über den Verluſt ſeiner Eurydice; nach andern erſchlug ihn Jupiter mit ſeinem Blitze, weil er den Menſchen die heiligen Geheimniſſe der Einweihung bekannt gemacht hatte. Nach der gemeinſten Meynung iſt er von den Thraciſchen Weibern umgebracht worden, weil er ihre Männer durch ſeine Geſänge ſo an ſich zog, daß ſie ihm überall nachfolgten. Sie ſollen es aber lange nicht gewagt haben, ihre Rache an ihm auszuüben, und mußten ſich erſt durch berauſchende Getränke Muth dazu machen. Plutarch verſichert (De Ser. Num. vind.) daß ſie noch zu ſeiner Zeit um dieſer Grauſamkeit willen von ihren Männern gezüchtigt worden ſind. Die ganze Geſchichte ſeines Todes beſingt Ovid ſehr ſchön in folgenden Verſen:

177) *Pauſan. Boeotic. cap. 30.* Eſt et illud memoriae proditum, uxore mortua venuſſe illum (Orpheum) ad Acornum Theſprotiae, quod ibi perventus eſſet per umbrarum evocationem oraculum: ibi cum Eurydices animam ſequi ſe putaſſet, et ſua ſe opinione falſum reſpiciens animadverteſſet, ultro ſibi ipſi, maerore confectum, mortem conſciviſſe.

178) *Lucian de Aſtrolog. T. I. pag. 550* und *Servius ad Virg. Aeneid. VI.* Orpheus Calliopes Muſae et Oeagri fluminis filius fuit, qui primus Orgia inſtituit, primus etiam deprehendit Harmoniam, i. e. circulorum muſicorum ſonum, quos novem eſſe novimus, e quibus ſummus quem Saturno dicunt, ſono caret, item infimus qui terrenus eſt. Reliqui ſeptem ſunt quorum ſonum deprehendit Orpheus, unde utique ſeptem fingitur chordis.

179) Lyram Orphei novem chordis inſtructam relatamque inter ſidera celebrat Eratoſt enes cap. 24. Conſtell. et Manlius lib. I. v. 314. *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 20.*

180) *Plutarch. de placit. philoſ. Philoſophor. lib. II.*

181) *Apud Stobaeum Serm. 64.*

182) *Lib. I. cap. 6. Policrat.* Ein engliſcher Schriftſteller hält die ganze Sache aber nur für ein erdichtetes Vorurtheil ſolcher Leute, die ſich ſpäter hin dieſes Laſters ſchuldig gemacht, und ihr Vertreten durch das Beyſpiel des Alterthums haben beſchönigen wollen. Auch Socrates ſey dieß auf dieſe Art eines ſolchen Laſters beſchuldigt worden.

Alſo beſang der göttliche Orpheus die Thaten der Götter
Und ihm lauſchte der Hayn mit ſeinen wilden Bewohnern:
Aber ein wüthender Schwarm von Bachantinnen — (Tigerhaut deckte
Ihren ſchwellenden Buſen) ergoß ſich von dem Gebirge,
Und ſie erblickten den Sänger. Da rief mit flatternden Locken
Eine von ihnen: „auf! ſtrafet mit mir den ſchnöden Verächter
Unſerer Feſte.“ Sie ſchwieg und warf den Blätterumwundenen
Thyrſus auf ihn: doch ſtreifte er nur, zu ſchwach zum Verwunden.
Vom Geſange bezaubert, vermieden ſelbſt Steine den Dichter,
Sanken vor ihm in den Staub, doch endlich nahte Ernnis
Und beſeelte den Kampf. Beym Weibergeſchrey und dem wilden
Lärm von ſchallenden Flöten und von Krotalen und Trommeln
Und berecinthiſchen Horn erſtarben die Töne der Lyre.
Ach! jetzt färbten ſich ſchon im Blute des göttlichen Sängers
Manche Felſentrümmer. Zuerſt verſcheuchte der wilde
Schwarm der Mänaden die ſtillen Bewohner des Waldes von Orpheus.
Alle ſtürzten ſich dann auf ihn, den Vögeln des Tages,
Wenn ſie die Eule erblicken, nicht ungleich. Er ſtrebte vergeblich
Zu entfliehn: ſie umringten ihn alle, und warfen den Thyrſus
Auf den Armen. Vom Lärm verſcheuchet, riſſen zwey Stiere
Von dem Pfluge ſich los, und mit dem Eiſen gewaffnet
Stürzten ſie alle auf ihn, und raubten ihm grauſam das Leben.

Da beweinten dich, Orpheus! der Vögel trauernde Chöre
Und der Hayn, der ſonſten dir folgte: entblätternd und ſchweigend
Klagt' er um dich. Von zärtlichen Thränen geſchwellen, empörten
Sich die Bäche, und alle Najaden im Trauergewande
Weinten um Orpheus. — Grauſam zerfleiſcht und vom Haupte getrennet
Lag ſein Leichnam am Ufer: Das Haupt und die Lyre trug Hebrus.
Wundervoll klagte die Lyre, und wundervoll tönten des Ufers
Klagetöne darein. — — —

Verwandl. B. 11.

Dies trug ſich nach einigen auf dem Olympus in Macedonien zu, nach andern aber auf dem Pangäus. Die raſenden Ciconierinnen ſtreuten die Theile ſeines Körpers auf dem ganzen Felde herum, den Kopf aber nebſt der Lyre, warfen ſie in den Fluß Hebrus, auf welchem ſie beyde unter einem unaufhörlichen klägl[illegible] Klange bis an die Inſel Lesbos ſchwammen. Als hier eine Schlange den Kopf beiſſen wollte, wurde ſie vom Apoll in einen Stein verwandelt, ſo wie die Weiber ſelbſt, ihrer Grauſamkeit wegen vom Bacchus in Bäume verwandelt wurden. Die Muſen ſuchten die einzelnen Stücke des zerriſſenen Körpers zuſammen, und begruben ſie zu Lebethrä, die Lyre hingegen ſetzte Jupiter unter die Sterne. Sie ſoll aber auch im Tempel des Apollo zu Lesbus aufgehängt worden ſeyn. Den Kopf begruben die Lesbier, und erhielten dafür eine vorzügliche Geſchicklichkeit in der Muſik [67]). Aus dieſem Grabmal entſtand nachher ein Tempel, in welchen aber nie eine Frau kommen durfte. Er ſoll

67) *Hygin. Aſtron. Poet. lib. II. cap. 7.*

auch Grabmäler zu Pieria in Thracien, Macedonien, beſonders aber zu Libethra gehabt haben. Die Nachtigallen, welche in der Gegend dieſes Grabes ihre Neſter hatten, ſangen viel ſchöner als andere. Pauſanias [184]) erzählt noch eine andere Begebenheit von dieſem Grabe, die nicht weniger wunderbar iſt, und noch angeführt zu werden verdient. Die Libethrier hatten nämlich das Orakel des Bacchus in Thracien um das Schickſal ihrer Stadt befragt, und zur Antwort erhalten, daß ihre Stadt zerſtört werden würde, durch das, was man im griechiſchen Sys (σῦς bedeutet ein Schwein, es gab aber auch einen Fluß dieſes Namens) nenne, ſobald die Gebeine des Orpheus einmal von der Sonne beſchienen würden. Die Einwohner glaubten, das Orakel meyne nicht den Fluß, ſondern ein Schwein. Da ſie ſich nun überzeugt hielten, daß kein Thier in der Welt im Stande ſey, eine Stadt wie die ihrige zu zerſtören, blieben ſie ruhig, und achteten nicht weiter auf den Orakelſpruch. Indeſſen begab ſichs, daß ein Hirte in der Mittagsſtunde ſich ans Grab des Orpheus legte, und daſelbſt einſchlief. Als er im tiefſten Schlaf war, fieng er an, Orpheiſche Lieder mit einer ſo ſanften und zugleich ſtarken Stimme zu ſingen, daß man ſie nicht hören konnte, ohne davon bezaubert zu werden. Alles lief herbey, um eine ſo wundervolle Begebenheit zu ſehen, und jeder wollte dem im Schlafe ſo ſchön ſingenden Hirten am nächſten ſeyn. In einem ſo großen Gedränge wurde daher wirklich die Säule des Grabmals umgeſtoſſen, und der darunter befindliche Aſchenkrug zerbrochen, ſo daß alſo nun die Sonne die Gebeine des Orpheus beſcheinen konnte. In der folgenden Nacht fiel ein ſo fürchterlicher Regen, daß der Sys, ein vom Olymp herabkommender Fluß, auſſerordentlich anwuchs, und nicht nur die Mauren, Tempel und Häuſer der Stadt Libethra umſtürzte, ſondern auch die Einwohner mit aller ihrer Haabe erſäufte. Pauſanias ſetzt hinzu, ſein Wirth in Larissa habe ihm erzählt, daß nach dieſem Unglück der Stadt Libethra, die Gebeine des Orpheus von den Macedoniern nach Dium gebracht worden ſind. Sonderbar iſt es, daß ſich auf dem Monument des Orpheus zu Dium eine Inſchrift findet, aus welcher man ſchließen will, daß er nicht von den Thraciſchen Weibern zerriſſen, ſondern von einem Blitze getödtet worden ſey, eine Todesart, von welcher man glaubte, daß die Götter ſie nur ihren Günſtlingen zu Theil werden ließen. Am wahrſcheinlichſten iſt es indeſſen, daß er ſich durch ſeine Bemühungen um die Verbeſſerung der Sitten, und durch mancherley neue Einrichtungen einen gewaltſamen Tod zugezogen habe.

§. 50.

Es würden übrigens die ſämmtlichen Fabeln, welche man vom Orpheus erzählt, auf eine ganz natürliche Art erklärt werden können, wenn wir es hier nicht mehr mit muſikaliſchen als mythologiſchen Unterſuchungen zu thun hätten. Einige dieſer Erklärungen ſind ſchon beygebracht, und die übrigen wird der Leſer leicht aus irgend einer Götterlehre nachholen können. Wir erinnern daher nur noch etwas von den Schriften des Orpheus. Pindar ſpricht von ſeinen Argonauticis, und Herodot von ſeinen Orphicis. Seine Hymnen ſollen nach dem Pauſanias nur ſehr kurz, und in geringer Anzahl ſeyn. Die Lycomiden, eine Athenienſiſche Familie, wußten ſie auswendig, und ſangen ſie bey ihren Myſterien [185]). Burney ſagt, dieſe Familie habe ein ausſchließendes Recht gehabt, nicht nur die Orpheiſchen Hymnen, ſondern auch andere Gedichte von alten Dichtern, z. B. von Muſäus, Onomacritus, Pamphus und Olen zu ſingen, das heißt, die Prieſterſchaft war in ihrer Familie erblich [186]). Auſſer dem Pindar und Herodot erwähnen noch Euripides, Ariſtophanes, Apollonius Rhodius, Horaz, Virgil, Ovid, Valerius Flaccus, Plato, Iſocrates, Diodor von Sicilien, Pauſanias, Apollodor, Hyginus, Plutarch, und noch viele andere Philoſophen, Geſchichtſchreiber, Dichter und Mythologen ſeiner Schriften; man kann hieraus ſchließen, daß

184) *Boeotic. cap. 30.* 185) *Boeotic. cap. 30.* 186) *Hiſtory of Muſic, Vol. I. pag. 330.*

ſie wenigſtens einmal vorhanden geweſen ſeyn müſſen. Seine Gedichte ſollen im Doriſchen Dialekt geweſen, nachher aber verändert und moderniſirt worden ſeyn. Diejenigen, welche überhaupt an ihrer Aechtheit zweifeln, ſchreiben ſie entweder dem Pythagoras ſelbſt, oder doch den älteſten Pythagoräern zu. Insbeſondere aber ſollen die Orpheiſchen Schriften vom **Onomacritus**, einem Athenienſer, der zur Zeit des Xerxes lebte, ſo wie die Argonautica von einem Orpheus von Creten, der ſiebenhundert Jahre jünger iſt, als der, von welchem hier gehandelt wird, herrühren. Vom Onomacritus glaube man, er habe die Sachen und Gedanken des Orpheus beybehalten, und nur wenige Worte nebſt dem Dialekt daran geändert.

Was jetzt noch von Schriften unter dem Namen des Orpheus vorhanden iſt, beſteht aus den Argonauticis, aus ſechs und achtzig Hymnen, einer Abhandlung de lapidibus und einigen Fragmenten. Sie ſind unter dem Titel: Ορφεως απαντα, mit Anmerkungen von H. Stephani und Andr. Chriſt. Eſchenbach herausgegeben, und zu Leipzig 1764. in 8. zuſammen gedruckt worden.

Die Zeit, in welcher **Orpheus** gelebt hat, läßt ſich nicht genau beſtimmen. Nach den meiſten Zeugniſſen hat er aber ein ſehr hohes Alter erreicht, welches ſich über die Zeiten des Trojaniſchen Kriegs hinaus erſtreckte. Suidas ſagt, er habe nach einigen neun, nach andern aber zehen Menſchenalter gelebt [187]). Man weiß aber nicht, wie hoch hier ein Menſchenalter (ætas) angenommen wird. Einige rechnen es auf dreyßig, andere gar auf hundert Jahre [188]). Wenn man es nur zu dreyßig annimmt, ſo kommen doch ſchon 270 Jahre heraus, welches das wahre Alter eines Patriarchen ſeyn würde.

§. 51.

Noch älter als **Orpheus** muß **Linus** geweſen ſeyn, den man gewöhnlich für deſſen Lehrmeiſter hält. Einige halten aber vielmehr den Orpheus für den Lehrmeiſter des Linus. Man giebt ihm auch mit dem Orpheus einerley Eltern, nämlich den Oeagrus und die Calliope [189]); ob ihn gleich andere zu einem Sohne des Apollo und der Muſe Urania machen [190]). Er war aus Chalcis, einer Stadt in der Inſel Euböa. Seine **Lyre** erhielt er vom Apollo, da ſie nur noch mit drey Zwirnſaiten bezogen war [191]). Da er ſich aber unterſtand, ſtatt der Zwirnſaiten, Darmſaiten zu gebrauchen, die einen weit ſchönern Klang hatten, nahm es Apollo ſo übel, daß er ihm nach dem Berichte des **Euſtathius** [192]) das Leben nahm. Er wird nicht nur für den Lehrmeiſter des Orpheus, ſondern auch des **Thamyris** und **Herkules** gehalten. Der letztere hatte aber einen ſo ungelehrigen Kopf, daß er von dem Unterrichte des Linus nichts begreifen konnte. Als nun Linus einmal böſe darüber wurde, und dem Herkules ſogar einige Schläge gab, wurde dieſer ſo aufgebracht, daß er ſeinem Meiſter die Lyre an den Kopf warf, und ihn damit tödtete [193]). Herkules wurde zwar dieſer Geſchichte wegen vor Gericht gefordert, machte ſich aber durch ein Geſetz des Rhadamanthus von aller Strafe frey. (Apollod. lib. II. cap. 4.) Helden ſind gewöhnlich halsſtarrig, und ſelten mit Geſchmack für feinere Vergnügungen begabt, ſagt **Burney** bey dieſer Gelegenheit. Sie üben bloß die körperlichen Kräfte, und die Fähigkeiten der Seele werden bey ihnen ſelten durch Erziehung ausgebildet [194]). **Diodor von Sicilien** hält den Linus für den erſten

187) Ajunt etiam diſcipulum eum fuiſſe Lini, et vixiſſe ætates novem: alii dicunt undecim.

188) Nam ætatem plerumque generaliter dicimus pro anno, pro triginta, pro centum, pro quovis tempore. *I. M. Gesneri nov. theſaur. ling. et erudit. romanæ.*

189) *Apollodor. lib. I. cap. 3 §. 2.*

190) *Hygins Fab. 161.*

191) *Censorinus in fragment. cap. 12.*

192) *Commentarii in Homeri Iliad. lib. 18 p. 1163. Ed. Rom.*

193) *Diodor. Sicul. Bibl. hiſt. lib. III. cap. 67.*

194) *Hiſt. of Muſ. I. vol. I. pag. 319.*

Erfinder der Rhythmen und Melodien unter den Griechen [195]), und ſagt noch auſſerdem, er habe die Thaten des erſten Bacchus und das übrige Fabelſyſtem in Pelasgiſcher Schrift abgefaßt, in ſeinen Büchern hinterlaſſen. Eben ſo ſollen Orpheus und Pronapides, Homers Lehrer, ein vorzüglicher Liederdichter, dieſe Pelasgiſche Schrift gebraucht haben.

Nach dem Plutarch hatte Linus ſeine vorzüglichſte Stärke in Trauerliedern [196]). Bey andern alten Schriftſtellern findet ſich aber keine Nachricht hierüber. So viel iſt gewiß, daß ſein Tod zu ſolchen Trauerliedern Anlaß gegeben hat. Von dem Trauerliede der Egyptier auf den Linus unter dem Namen Maneros, iſt ſchon im zweyten Kapitel §. 20. geredet worden. Pauſanias, der den Linus ebenfalls für den vortrefflichſten Tonkünſtler hält, der je in Griechenland gelebt habe, erzählt, daß die Bewohner des Helikon alle Jahre zu ſeinem Andenken ein Feſt feyern, und ſeinen Tod beklagen. Die Thebaner verſichern, daß ſich ſein Grabmal in ihrer Stadt befunden habe; daß aber ſeine Gebeine durch den Philippus, den Sohn des Amyntas, nach der für die Griechen ſo unglücklichen Schlacht bey Chäronäa, auf Veranlaſſung eines Traums nach Macedonien, auf Veranlaſſung eines andern Traums aber wieder zurück nach Theben gebracht wurden. Nach dem Gyraldus (Hiſt. deor.) ſoll ſich folgende Inſchrift auf ſeinem Grabmal befunden haben:

Thebanum iſta Linum ſuſcepit terra cadentem,
Uraniæ natum, quæ bene ſerta gerit.

Dieſes Grabmal iſt aber durch die Länge der Zeit ſo verfallen, daß es zur Zeit des Pauſanias nicht mehr erkannt werden konnte [197]). Ob Linus gleich verſchiedene Sachen geſchrieben, und viele Lieder gedichtet haben ſoll, ſo iſt doch nichts mehr davon vorhanden. Ueber die Art ſeines Todes ſind die Meynungen der Alten verſchieden. Derjenige, welcher vom Apollo getödtet wurde, weil er ihm in der Muſik gleich ſeyn wollte, ſoll ein anderer Linus ſeyn, als derjenige, welchen Herkules mit der Lyre erſchlug. Den einen macht man zum Sohne des Amphimarus und der Urania, und den andern zum Sohne des Iſmenias aus Theben. Auf beyde Todesarten des Linus hat Joſ. Barberius folgendes Diſtichon gemacht:

Quid, Line, te iuvit lyra? quid te iuvit Apollo?
Aut lyra te necat, aut cantor Apollo necat [198]).

Man glaubt gewöhnlich, Homer habe in ſeiner Beſchreibung des Schilds des Achilles des Linus gedacht. Das Wort Λινον aber, worunter man den Namen Linus verſtanden hat, heißt Flachs, ein Faden, oder weil die Saiten der Lyre in den erſten Zeiten aus Flachs gedrehet waren, eine Saite [199]). Daher iſt die Stelle

— Λινον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
Λεπταλέῃ φωνῇ

weit richtiger durch:

— chorda autem belle reſonabat
Tenella voce — — — —

195) Hic ergo teſtatur, quod Linus omnium primus Græcorum Rythmos et Melodiam invenerit etc. *Diod. Sic. lib. III. cap. 67.*

196) Eadem tempeſtate (qua Amphion) Linum ex Eubœa oriundum ait (Heraclides) lugubria carmina feciſſe. *De Muſ.*

197) *Pauſan. Boeotic. cap. 29.*

198) *De miſer. Poetar. Tom. X. Antiquit. Graec. Grævii et Gronov. pag. 813.*

199) Λινον, linum. Interdum eſt chorda citharæ, quod olim ex lino fieri ſolerent. *Scapula.*

überſetzt, als wenn das Wort λινον entweder für den Namen des **Linus** ſelbſt, oder wie andere wollen für eine Art von Trauerlied genommen wird. **Sam. Clarke** wirft in ſeiner Ausgabe der Ilias den dieſer Stelle folgende Frage auf: ſed quomodo in ſcuto depingi potuit *quem* caneret citharista? Nach der Stolbergiſchen Ueberſetzung der Ilias iſt die ganze Stelle auf folgende Art gegeben:

Unter ihnen ſtand ein Knabe mit tönender Leyer (ſtatt lyre)
Lieblich ſpielend, hell erklangen die bebenden Saiten;
Ihn begleiten Geſang und Jauchzen und tanzende Füße.
Achtzehnter Geſ. V. 567.

Uebrigens ſoll **Linus**, wie Hyginus ſagt, auch in muſikaliſchen Wettſpielen den Preis gewonnen, und andere im Geſang übertroffen haben [200]. In welchen Wettſpielen dieſes aber geſchehen ſey, findet man nirgends angeführet. Wenn er zwölfhundert und achtzig Jahre vor Chriſto lebte, wie ein engliſcher Chronolog glaubt, ſo geht ſein Leben ſchon weit über die Zeit hinaus, in welche man gewöhnlich den Anfang der älteſten Wettſpiele ſetzt; und wenn er gar nach dem **Euſebius** [201] unter diejenigen Dichter gehört, die noch vor den Zeiten des Moſes geſchrieben haben, welcher 1491 Jahre vor Chriſto ſtarb; ſo läßt ſich auf keine Weiſe begreifen, was für Wettſpiele es können geweſen ſeyn, in welchen er den Preis gewann.

§. 52.

So wie man den **Linus** für den Lehrmeiſter des **Orpheus** hält, ſo hält man den **Muſäus** für den Schüler deſſelben. Dieſer **Muſäus** iſt aber bey den alten Schriftſtellern mehr als Philoſoph, Aſtronom, epiſcher Dichter, und Prieſter der Ceres bekannt, als ſeiner muſikaliſchen Verdienſte wegen. Dennoch ſoll er ein guter Muſiker geweſen ſeyn, und ſich in dieſer Kunſt, wie ſchon angeführet worden iſt, vorzüglich den **Orpheus** zum Muſter gewählt haben. Er wird ſogar von einigen für den Sohn des **Orpheus** gehalten, vermuthlich aber nur in dem Sinn, in welchem diejenigen, welche ſich mit der Ausübung der ſchönen Künſte beſchäftigen, Söhne Apolls genannt werden [202]. Nach dem **Diodor von Sicilien** und **Plato** war er ein Athenienſer; es hat aber mehrere, und weit jüngere Dichter ſeines Namens gegeben [203]. Alles, was man von dem älteſten weiß, iſt ungefähr nur ſo viel: daß er ſein erſtes Gedicht dem Orpheus zueignete [204]; daß er zuerſt Orakelſprüche in Muſik brachte [205]; daß er ſich einer ſieben- oder neunſaitigen Lyre bediente, und in die eliſäiſchen Felder gieng, um daſelbſt die abgeſchiedenen Seelen damit zu ergötzen [206]. Endlich wurde er nach dem Berichte des **Pauſanias** [207]

200) Linus Apollinis filius, cantu (vicit). *Fab. 273.*

201) *Præparat. et angelic.*

202) *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 16.*

203) Vorzüglich ſind noch zwey Dichter unter dem Namen Muſäus aus dem Alterthum bekannt. Der eine war aus Theben, ein Sohn des Philammon und der Thamira, welcher nach Suidas vor dem trojaniſchen Kriege lebte; der andere weit jüngere war ein Epheſer, und wird von einigen für den Verfaſſer des noch vorhandenen Gedichtes, Hero und Leander, gehalten, woraus Ovid den Stoff zu ſeiner Epiſtel gleiches Namens genommen haben ſoll.

204) Muſeus ante omnes Theologus fuit ipſe poſt Orpheum: et ſunt variæ de hoc opiniones. Num eum alii Lunæ filium, alii Orphei volunt, cujus eum comitat fuiſſe diſcipulum. Nam ad ipſum primum carmen ſcripſit, quod appellatur Cratera. *Servius Comment Virg. Æneid lib 6 v. 667.*

205) Orpheum vero in multis, quæ ad theologiam, ſuperavit: Muſeum vero in canticenis Oraculorum. *Philoſtrati Heroica, apud Io. Meurſ. Bibl. Attic. lib. 4.*

206) — — quod per Elyſios campos felices animas ſeptem chordarum pulſibus amœnabat: ſignificans ſummo primo perfrui, cui diſciplinæ hujus contigerit ſuavitatibus epulari. *Cafiodor. Variar. lib. 2 epiſt. 40.*

207) Eſt autem intra vetus pomærium e regione arcis, collis, in quo Muſeum vatem cinere ſolitum, atque ibidem ſenectute conſumtum, humatum ferunt. *Attica, cap. 26.*

auf einem Hügel nahe bey Athen begraben, wo er sich in seinen alten Tagen meistens aufhielt, seine Gedichte sang, und mit der Lyre begleitete. Von seinen Gedichten ist nichts mehr übrig als Anzeigen und kleine Stücke, die bey alten Schriftstellern angeführt werden. Schon zur Zeit des Pausanias glaubte man, daß diejenigen, welche unter seinem Namen gesungen wurden, eigentlich vom Onomacritus herrührten, eine Hymne an die Ceres vielleicht ausgenommen, welche Musäus für die Lycomiden gemacht hatte.

Beym **Plutarch** ist **Musäus** nicht mit unter den alten Musikern angeführt. Vermuthlich werden noch mehrere alte Tonkünstler von ihm vergessen worden seyn. Indessen scheint doch in dieser Vergessenheit des Plutarch ein Beweis zu liegen, daß Musäus weit weniger seiner Musik als seiner Dichtkunst und genauen Kenntniß der Religionsgeheimnisse wegen berühmt gewesen seyn müsse. Dennoch würde ich hieraus noch nicht mit **Vossius** schließen, daß überhaupt nie ein wirklicher **Musäus**, so wie auch **Orpheus** und **Linus** gelebt habe; und daß man unter ihren aus dem phönicischen und hebräischen abstammenden Namen nicht eigentliche Personen, sondern personificirte Wissenschaften und Künste verstehen müsse [208]). So sinnreich diese Bemerkung an sich ist, so kann sie doch nicht wol angenommen werden, weil sie alle Glaubwürdigkeit alter Schriftsteller verdächtig machen, oder gar umstossen würde.

Diodor, welcher die berühmtesten Griechen des Alterthums zusammenzählt, die nach Egypten gereiset sind, um daselbst ihre Kenntnisse zu vermehren, rechnet auch den **Musäus** mit darunter [209]). **Martini** hält sogar dafür, er sey mit bey dem Seezuge der Argonauten gewesen [210]); aber ohne alle Zeugnisse. Die noch vorhandenen Verzeichnisse von der Gesellschaft der Argonauten enthalten seinen Namen nicht, auch erhellt es nicht aus den Begebenheiten dieser Gesellschaft, daß er irgend einmal Theil daran gehabt habe. Daß er eben so wie Orpheus, an den musikalischen Wettspielen damaliger Zeit keinen Theil nehmen wollte, ist schon im vorhergehenden §. angeführt worden.

Musäus hatte auch einen Sohn, mit Namen **Eumolpus**, der ein Priester, Dichter und Musiker war. Er soll seines Vaters Gedichte zuerst bekannt gemacht, und sich eben so wie er durch eine Reise nach Egypten so vervollkommt haben, daß er nach seiner Zurückkunft in Athen Priester der eleusinischen Geheimnisse wurde. **Diodor** erzählt, daß die Priester und Sänger in Athen nach ihm **Eumolpiden** genannt wurden, weil man ihn für den Stifter ihres Ordens hielt. Ob er übrigens der Musik damaliger Zeit einige andere Dienste erwiesen habe, als durch die Anwendung derselben bey seinen Religionsgeheimnissen, ist völlig unbekannt.

§. 53.

Unter den alten Patriarchen der Musik gebührt auch dem **Amphion** nicht der geringste Platz. Seine Name und der Ruhm seiner musikalischen Geschicklichkeit hat sich aus dem höchsten Alterthum durch mehrere Jahrtausende hindurch bis auf uns fortgepflanzt, und wird nun, so lange nicht alle Kenntniß und Kultur der Menschen verloren geht, nie vergessen werden. Sein Vater soll nach der gewöhnlichsten Meynung **Jupiter**, und die Mutter **Antiope**, des **Nykteus** von Theben Tochter, gewesen

208) Puto enim*, triumviros istos poeseos, *Orphea*, *Musæum*, *Linum*, non fuisse: sed esse nomina ab antiqua Phœnicum lingua, qua usi Cadmus et aliquamdiu posteri. Sane Λίνος *carmen*, sive *canticum*, ac praecipue lugubre: ut ex Athenæo, Eustathio, Suida constat. Nomen, ut puto, non quia Linum eo deplorarent, quod grammaticum est commentum; sed ab Hebræo *helen*, *murmurare*, unde *telounah*, *querela*, *murmuratio*. Ut *Linus* nomen poetæ sit lugubria canentis. *Musæus* absque dubio a *Musa* sive Μοῦσα, quod a *Mosar*, *ars*; *disciplina*. *Orpheus* ibidem a *Scientia* nomen habuerit, a *Orfeo*. *De art. poet. natur. cap. 13 §. 3.*

209) *Diodor. Sicul. Bibl. hist. lib. I.*

210) *Storia della Musica*, *T. II. pag. 46.*

ſeyn. Die Mutter flüchtete ſich aus Furcht vor ihrem Vater zum **Epopeus** nach Sicyon, der ſie zur Gemalin nahm. Ihr Vater grämte ſich über ihre Flucht zu Tode, befahl aber vorher ſeinem Bruder, dem Lycus, ihn an dem Epopeus und der Antiope zu rächen. Lycus eroberte hierauf Sicyon, tödtete den Epopeus und führte die Antiope als Gefangene nach Theben. Auf dem Wege bey Eleutheris gebahr ſie den **Amphion** und **Zethus**, zwey Zwillinge; ſie mußte aber beyde wegſetzen [211]). Ein Hirte ſoll ſie gefunden, ihnen ihre Namen gegeben, und ſie erzogen haben.

Während ihres Aufenthalts unter den Hirten, ſchenkte ihnen, oder vielmehr nur dem **Amphion**, **Apollo** eine Lyre; andere wollen, dies ſey von den Muſen oder von **Merkur** geſchehen. Daß ihn **Merkur** im Spielen derſelben unterrichtet habe, bezeugt **Horaz**:

Mercuri (nam te docilis Magiſtro
Movit Amphion lapides canendo.) [212]).

Dieſes Geſchäft wird aber auch dem **Jupiter** ſelbſt zugeſchrieben, wie ſchon §. 10 aus dem **Plutarch** angeführet worden iſt. Bey einem ſolchen Unterrichte von den Göttern ſelbſt, war es daher kein Wunder, wenn **Amphion** die Lyre ſo gut ſpielen lernte, daß er dadurch ſogar die Steine an ſich zog, und ſie hinführete, wohin er nur wollte.

Dictus et Amphion Thebanæ conditor arcis,
Saxa movere ſono teſtudinis, et prece blanda,
Ducere quo vellet.

Hor. de arte poet. v. 394.

Auf Befehl des Apollo bauete **Amphion** mit ſeinem Bruder **Zethus** um die Stadt Theben eine Mauer, und nicht nur **Horaz**, ſondern viele alte Dichter ſagen, dieſe Mauer ſey hauptſächlich durch die Kraft ihrer Muſik errichtet worden [213]). **Paläphatus** erklärt den Sinn dieſer Fabel, und ſagt, daß **Amphion** und **Zethus** ihre Muſik nicht umſonſt hätten hören laſſen wollen; da nun in jenen Zeiten noch kein Geld bekannt war, ſo verlangten ſie von jedem, der ſie gern hören wollte, ihnen zur Belohnung bey dem Bau ihrer Mauer behülflich zu ſeyn [214]). Doch findet man auch andere Erklärungen dieſer Fabel, die den Umſtänden jener Zeit noch angemeſſener ſind. Da man den Amphion für einen alten Thebaniſchen König hält, der nebſt ſeinem Bruder Zethus den Laius vom Thron verdrang, und zu ſeiner Sicherheit auf die Befeſtigung Thebens denken mußte, ſo wollen einige unter ſeiner Muſik überhaupt nur eine gewiſſe Beredſamkeit verſtehen, wodurch er die wilden Boeotier von ihren Bergen und Klippen herablockte, auf welchen ſie bisher zerſtreut lebten, und ſie zu einem friedlich verſammten wohnenden Volke machte. Hierbey war es nun ſehr begreiflich, daß ſie zur allgemeinen Sicherheit ihrer Wohnungen, zur Befeſtigung derſelben beytragen mußten. Nach dem **Bannier** (Erläut. der Götterl. B. 4 S. 297) ſoll überhaupt die Fabel von der Kraft der Muſik des Amphions ziemlich neu ſeyn.

211) *Apollodor. lib. III. cap. 5 §. 5. Hygini Fab. 8.*

212) *Carmin. lib. III. Od. XI. v. 1.*

Laß, Merkur, du Gott des Geſanges, (Amphions
Lied, die nachgeklungen, bewegte Steine;)
Und du, Schale, die du mit Leben Dirmen Töne
beginneſt,
— — o laß mit Weiſen gelingen, welche Lyden
bezähmen.
Schmidt.

213) *S. Hygini Fab. 9. Palaephat. de Fab. narrat. lib. 1 de Zetho. Propert. lib. 3. Eleg. 2 etc.*

214) Revera tamen ita res ſe habet. Citharœdi Zethus et Amphion perfecti erant, artemque ſuam mercede invitati oſtendebant: argentum autem illis temporibus homines cum minime haberent, jubebant Amphion et Zethus, quod ſi quis eos citharizantes audire vellet, pro præmio ad murum conſtruendum accedens in eo loco exerceret: neque enim lapides ibi citharæ ſonum audituri ſtabant, neque ſine ratione aliqua homines etiam dicere conſueverant, lyræ beneficio Thebanum murum conſtructum fuiſſe. *De Fab. narrat. lib. I. de Zetho.*

Dieſe Begebenheit fällt nach der Zeitrechnung des **Calviſius** ins Jahr der Welt 2533. Der übrigen Begebenheiten Amphions, die mit Muſik in Beziehung ſtehen, ſind nur wenige. **Plinius** giebt ihn als Erfinder der Cither an, und ſagt, daß er ſie nicht nur mit drey neuen Saiten vermehrt habe, da ſie ihrer nur vier hatte, als er ſie vom Merkur bekam, ſondern auch dazu ſang [215]). Außerdem ſoll er die lydiſche Tonart erfunden haben [216]). Da er nach dem Berichte des **Pauſanias** [217]) ſeine Muſik bey den Indiern gelernt hatte, ſo hat man unter dieſer Erfindung weiter nichts zu verſtehen, als daß er die indiſche Muſikart zuerſt in Griechenland einführte. Dem Merkur richtete er zuerſt einen Altar auf, wie ſchon §. 9 erwähnt worden iſt, und bekam dafür die Lyre von ihm.

Ueber ſeinen Tod hat man verſchiedene Meynungen. Einige meynen, er ſey um ſeines Hochmuths willen, mit ſeiner ganzen Familie von Apollo und der Diana mit Pfeilen erſchoſſen worden [218]). Seine Gemalin, die Niobe, ſoll über die Diana und ihre Kinder geſpottet, und er den Apollo dadurch beleidigt haben, daß er ſich in der Muſik für weit geſchickter hielt, als den Gott der Muſik ſelbſt. Nach dem Pauſanias ſoll er in der Hölle noch dafür geſtraft werden [219]). Andere glauben, nicht ſowol er ſelbſt, als vielmehr die Niobe habe den Zorn des Apollo und der Diana über ſein Haus gebracht, und er habe ſich bloß aus Betrübniß über den Tod ſeiner Söhne erſtochen. **Ovid** ſingt:

Nam pater Amphion ferro per pectus adacto
Finierat moriens pariter cum luce dolorem.

Metamorph. lib. 6. v. 272.

Nach ſeinem Tode wurde er nebſt ſeinem Bruder Zethus in ein Grab gelegt, über welchem nur ein kleiner Hügel von Erde befindlich war. Dieſer Hügel wurde in gewiſſen Jahrszeiten von den Thebanern ſorgfältig bewacht, weil die Tithorenſer, ein Volk in Phocien, ſehr bemüht waren, um dieſe Zeit etwas Erde davon zu bekommen, um ſie auf das Grab der **Antiope** zu ſtreuen. Hierdurch glaubten ſie, ihre Felder vorzüglich fruchtbar, die der Thebaner aber unfruchtbar zu machen. In dieſem Glauben, der durch ein Orakel veranlaßt worden war, erwieſen die Tithorenſer dem Amphion göttliche Ehre. Bey ſeinem Grabhügel lagen einige unförmliche und ganz gewöhnliche Steine, welche er durch die Kraft ſeiner Muſik an ſich gezogen haben ſoll [220]). Uebrigens glaubt **Pauſanias**, daß Amphion den Ruhm ſeiner muſikaliſchen Geſchicklichkeit bloß ſeiner Verwandſchaft mit dem **Tantalus**, der König in Phrygien war, zu danken habe. Dies will man vorzüglich daraus ſchließen, weil **Homer** in ſeinen Erzählungen von der Errichtung der Mauern und Thore um die Stadt Theben, von der muſikaliſchen Geſchicklichkeit **Amphions** völlig ſchweigt. Da indeſſen weder **Tantalus** noch deſſen Tochter **Niobe, Amphions** Gemalin, auf irgend eine Weiſe ihrer Muſik wegen berühmt ſind, ſo läßt ſichs ſchwer erklären, wie Amphion ſeinen Ruhm in dieſer Kunſt durch ſie erhalten haben ſoll.

§. 54.

In dieſem Zeitpunkt verdient auch des **Chiron** erwähnt zu werden, der ein Centaur, das heißt: halb Menſch halb Pferd, aber ſehr weiſe war. Man hält den Saturn für ſeinen Vater, und die Philyra für ſeine Mutter. Doch halten auch einige den Irion ſowol für ſeinen, als der übrigen Centauren Vater. Er ſoll in Theſſalien unter den Centauren geboren worden ſeyn, von welchen die Griechen zuerſt die Kunſt lernten, wilde Pferde zu bezähmen und zu reiten. Vielleicht iſt bloß aus dieſer Beſchäf-

215) Citharam Amphion (invenit) Cithara Amphion cum cantu cecinit. *Plin. hiſt. nat. lib. VII cap. 56.*
216) Lydios modulos Amphion (invenit). *Loc. cit.*
217) *Boeotic. cap. 5.*
218) *Apollodor. lib. III. cap. 5. §. 6.*
219) *Boeotic. cap. 5.*
220) *Boeotic. cap. 17.*

tigung die Fabel von den Centauren entſtanden. Es wird wahrſcheinlich hierin den alten Griechen gegangen ſeyn, wie den Mexicanern, die, als ſie zuerſt unter dem Cortez einige Reiteren ſahen, kaum im Stande waren, den Menſchen und das Pferd für zweyerley zu halten. Sie hielten beyde für ein einziges Geſchöpf.

Unſer Theſſaliſcher Centaur, **Chiron**, wurde von ſeinen Zeitverwandten allgemein nicht nur überhaupt für einen ſehr weiſen Centaur gehalten, ſondern auch insbeſondere für einen guten Arzt, Aſtronom und Muſiker [221]). Auch die Chirurgie wird für ſeine Erfindung gehalten, und man glaubt, daß das Wort Chirurgie von ſeinem Namen entſtanden ſey. Der Ruhm ſeiner großen Weisheit und Geſchicklichkeit machte, daß ihm faſt alle Fürſten der damaligen Zeit ihre junge Prinzen übergaben, um ſie von ihm in den nöthigen Wiſſenſchaften unterrichten zu laſſen. Er bewohnte eine Höle oder Grotte am Fuße des Berges Pelion. **Xenophon** nennt faſt alle ſeine Schüler mit Namen, und man ſieht aus dieſem Verzeichniß, daß faſt alle Helden ſeiner Zeit, die ſich auf irgend eine Weiſe berühmt gemacht haben, ſeinen Unterricht genoſſen hatten. Unter dieſen waren die bekannteſten: **Eſculap**, **Neſtor**, **Peleus**, **Theſeus**, **Ulyſſes**, **Caſtor** und **Pollux**, **Aeneas**, **Achilles**, **Bacchus**, **Jaſon** und **Ajax**. Nach dem **Plutarch** war auch **Herkules** darunter, und er lernte eben ſo wie die andern **Muſik**, **Medicin** und **Rechtswiſſenſchaft**. **Linus** wird zwar vom **Diodor** als muſikaliſcher Lehrer des **Herkules** angegeben, wie §. 51 ſchon angeführt iſt. Es verhält ſich aber mit dieſem Widerſpruch wie mit mehrern aus dieſem Zeitalter, an deren Berichtigung nicht mehr zu denken iſt. Man ſieht indeſſen aus der Geſchichte **Chirons**, daß alle Helden eben ſowol in der Muſik als in andern Wiſſenſchaften und Künſten mußten unterrichtet werden. Wer in dieſen Zeiten nicht ein Inſtrument ſpielen und ſchwimmen konnte, wurde unter den Pöbel gerechnet. Man ſagte: *nec fidet didicit, nec natare.*

Unter allen ſeinen Schülern machte ihm keiner ſo viel Ehre als **Achilles**, deſſen Erziehung er ſich als ſein Großvater von mütterlicher Seite vorzüglich angelegen ſeyn ließ. Man hat noch ein ſehr ſchönes herculaniſches Gemälde, worauf der Centaur den jungen **Achilles** im Spielen der Lyre unterrichtet. **Achilles** ſteht vor ihm ganz nakend, außer daß er einen kurzen Mantel, der auf der rechten Schulter zuſammen geheftet iſt, am Rücken hinunter hängen, und unter die Füße Sohlen gebunden hat. Die Lyre ſcheint ihm umgebunden zu ſeyn, und er mit der linken Hand darauf zu ſpielen, während **Chiron**, welcher auf ſeinen Hinterbeinen ſitzt, und ihn zwiſchen ſeinen Vorderbeinen hält, in der rechten Hand das Plectrum hat, und ihm zeigt, wie er die Saiten damit berühren ſoll. Statt des Mantels hat **Chiron** eine Thierhaut um, welche unter dem Halſe zugeſchürzt iſt, und ſein Kopf iſt mit Zweigen umwunden, welche man von dem Kraute Centaurea oder Chironion zu ſeyn glaubt, deſſen Kräfte er entdeckt hat. Sie können aber auch von Epheu ſeyn, womit die Centauren ſich zu bekränzen pflegten [222]).

Chiron ſoll ein ſehr hohes Alter erreicht haben, und weil er von ſeinem Vater unſterblich war, mußte er endlich des langen Lebens ſatt, den Jupiter bitten, ihn ſterben zu laſſen [223]). Andere ſagen, er ſey an einem Pfeil geſtorben, welcher im Blute der lernäiſchen Schlange eingetunkt, und ihm unverſehens in den Fuß gefallen war.

§. 55.

Der **Trojaniſche Krieg** iſt nach dem Seezuge der Argonauten die zweyte wichtige Zeitperiode in der älteſten griechiſchen Geſchichte. Nach der Zeitrechnung des **Calviſius** fällt er in die Jahre der

221) Nam præter cognitionem herbarum, rerumque cœleſtium, fertur Chiron mirifice fuiſſe citharæ pulſandæ peritus, qua etiam ratione nonnullos morbos ſedavit, ut ait Staphylus lib. 3 rerum Theſſalicarum, et Boethius in Muſica. *Nat. Com. Mythol. lib. 4 cap. 12.*

222) *Le Pitture d'Ercol. F. I. tav. VIII.*

223) *Nat. Com. Mythol. lib. 4 cap. 12.*

Welt zwiſchen 2757 und 2767, und nach andern zwiſchen die Jahre 3113 und 3123 oder vor der chriſtlichen Zeitrechnung zwiſchen 1193 und 1184. Die Veranlaſſung dieſes ſo berühmten Krieges, nämlich die Entführung der ſchönen Helena durch den Paris, iſt bekannt. Die allerälteſte und ausführlichſte Nachricht von dieſer ſo wichtigen Begebenheit hat uns Homer hinterlaſſen. Ob er gleich nach der Meynung der meiſten Chronologen beynahe einige Jahrhunderte nach der Zerſtörung von Troja gelebt hat [224]), ſo ſind doch ſeine Beſchreibungen der in dieſe Begebenheit verwickelten Helden und anderer Perſonen von einer ſolchen Beſchaffenheit, daß die Richtigkeit und Wahrheit derſelben nicht bezweifelt werden kann. Alle Alterthumsforſcher ſtimmen hierin mit einander überein; alle glauben, daß die Homeriſchen Beſchreibungen der in dieſe Zeitperiode gehörigen Sitten, Gewohnheiten, Perſonen und Begebenheiten, die älteſten und zuverläßigſten hiſtoriſchen Quellen ſind, woraus man ſich einen richtigen Begrif von ihnen machen könne. Selbſt ſeine geographiſchen Eintheilungen von Griechenland hält man für ſo genau, daß nach ſeinen Zeiten ſogar Gränzſtreitigkeiten verſchiedener Städte, bloß auf das Anſehen ſeiner Gedichte ſollen entſchieden worden ſeyn. In dieſer Rückſicht waren ſeine Werke gleichſam die Bibel der Griechen. Was in dieſer Bibel ſtand, durfte von niemand bezweifelt werden.

Unter dieſen Umſtänden werden wir auch von dem Zuſtand der Muſik und Poeſie, ſo wie überhaupt von allen Kenntniſſen und Künſten der Griechen ſeines Zeitalters, ferner von den Perſonen, die dieſe Wiſſenſchaften und Künſte vorzüglich ausgeübt haben, keine zuverläßigern Nachrichten als die ſeinigen finden können. Und in der That ſind ſeine Werke eine ſo reiche Quelle ſolcher Nachrichten, ſo voll vom Lobe der alten Barden ſeines Landes, ſo voll von Spuren ſeiner vorzüglichen Neigung und Liebe zu ihren Künſten, aber auch zugleich dem eigenen Ton und Geſchmack ſeines Zeitalters ſo angemeſſen, daß man beynahe nicht umhin kann, ihn für einen wirklichen Kenner derſelben zu halten, deſſen Ausſprüche hierin wenigſtens eben ſo gültig ſind, als man ſie in andern hiſtoriſchen Dingen gefunden hat. Man kann dies um ſo mehr, da er ſelbſt ein Barde war, und von Stadt zu Stadt zog, um ſeine Gedichte eben ſo, wie in den Zeiten des Trojaniſchen Krieges Demodocus und Phemius thaten, in den Häuſern vornehmer und reicher Leute zu ſingen. Wir wollen zuerſt einige Stellen aus ſeinen Werken auszeichnen, die uns überhaupt den Zuſtand der Muſik und Dichtkunſt, ſo wie auch ihre Anwendung bey öffentlichen und häuslichen Vorfällen jener entfernten Zeiten kennen lehren; ſodann aber die von ihm angeführten Barden bekannt machen.

§. 56.

Die auſſerordentliche Hochachtung, welche die alten Griechen, ſo wie die meiſten alten Völker, der Muſik und Dichtkunſt, und ihren Beflieſſenen erwieſen, iſt bekannt genug. Faſt alle alte Dichter und Geſchichtſchreiber ſind vom Lobe dieſer Künſte und ihrer nützlichen Wirkungen auf Geſinnungen und Empfindungen der Menſchen, voll. Homer ſpricht ebenfalls mit einer Achtung und mit einem Feuer von ihnen, deſſen nur ein Herz fähig ſeyn kann, welches ihre Reizungen und nützlichen Wirkungen ſelbſt empfunden hat. Im achten Buche der Odyſſee [225]), wo Ulyſſes den Barden Demodocus bey ſich hat, und ihm ſeine Achtung auf alle Weiſe zu erkennen giebt, ſagt er:

Alle ſterbliche Menſchen der Erde nehmen die Sänger
Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht; ſelber die Muſe
Lehret ſie den hohen Geſang, und waltet über die Sänger.

Voß.

224) Die Arundeliſchen Marmor ſetzen ſein Leben 300 Jahre nach der Zerſtörung von Troja, alſo ungefähr 1000 Jahre vor Chriſto. Darin ſtimmen die meiſten miteinander überein, daß er über 400 Jahre vor den Zeiten des Plato und Ariſtoteles gelebt hat.

225) Vers 479.

Im siebenzehnten Buch [226]) läßt Homer den Eumäus folgende Stelle zum allgemeinen Lobe aller guten und nützlichen Künste sagen:

Denn wer gehet wol aus, und ladet selber den Fremdling,
Wo er nicht etwa im Volk durch nützliche Künste berühmt ist,
Als den erleuchteten Seher, den Arzt, den Meister des Baues,
Oder den göttlichen Sänger, der uns durch Lieder erfreuet?
Diese laden die Menschen in allen Landen der Erde.

§. 57.

Es muß hier ein für allemal erinnert werden, daß nach dem Sinne Homers unter einem Sänger stets Dichter, Componist und Ausführer zu verstehen ist. Von bloßen Sängern oder Spielern ist bey ihm nie die Rede, sondern immer von solchen, die ihre eigenen Gedichte, meistentheils mit der Begleitung eines musikalischen Instruments, absangen. Gerade so war es mit den alten Barden unter den Celten und Deutschen, mit den Scalden in Island und Scandinavien, ja sogar mit den Troubadours anderer Länder bis zu den Meistersängern des Mittelalters beschaffen. Alle diese sangen, eben so wie die alten griechischen Barden, ihre eigenen Gedichte in den Palässen der Fursten und anderer Großen, und genossen als begeisterte Personen eine ausserordentliche Hochachtung. Wir werden in der Folge dieses Werks Gelegenheit haben, eine nähere Vergleichung hierüber anzustellen, und zu beweisen, daß die Zeiten der alten Griechen nicht die einzigen waren, in welchen die Vereinigung der Musik und Dichtkunst in einem gewissen Grade von Vollkommenheit statt fand. In unsern Zeiten, da durch die wirkliche Erweiterung dieser Künste, nicht nur der Dichter und Musiker, sondern sogar der Musiker von dem Ausüber getrennt ist, folglich die hohe Begeisterung, um welcher willen die alten Barden vorzüglich so viele Achtung genossen zu haben scheinen, unter drey verschiedene Personen vertheilt ist, muß man sich daher nicht wundern, wenn auch die Achtung für diese Künste in eben so viele Theile geht: ob es gleich sehr wahrscheinlich ist, daß in den neuern Zeiten jeder einzelne Theil ungleich größern Kunstwerth hat, als sie in den ältern Zeiten alle drey hatten.

Nicht nur die Vereinigung der Dichtkunst, Musik und Ausführung, (die zwar einen sehr engen Zusammenhang unter einander haben, dennoch aber ihrer Natur nach, selbst zu ihrem Vortheile, eine Trennung leiden) sondern auch noch manche Nachrichten, welche Homer hin und wieder selbst giebt, lassen mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit schließen, daß wir uns keinen so grossen Begrif von der Musik zu machen haben, welche in den Zeiten des Trojanischen Kriegs, oder selbst in den Zeiten Homers unter den Griechen blühte. Ueberall sieht man, daß die Musik nur als Mittel gebraucht wurde, den Versen, die man nach unsern Begriffen vielleicht nicht einmal sang, sondern nur auf eine uns unbegreiflich gewordene Art recitirte und declamirte, einigen Wohlklang zu verschaffen. Wären diese Gedichte mit wirklichen, auch noch so einfachen Melodien gesungen worden, so könnte es gar nicht fehlen, diese Melodien müßten auf Instrumente übergetragen, und ohne Gesang darauf gespielt worden seyn. Hievon findet sich aber weder im Homer, noch in irgend einem andern alten Dichter oder Geschichtschreiber, die mindeste Spur. Vom Gesange ohne Begleitung eines Instruments, spricht Homer öfters; von Instrumentalmusik ohne Gesang aber nicht ein einzigesmal. Die Vereinigung des Tanzes mit dem Gesange, welche Gewohnheit die alten Griechen mit den Egyptiern und Hebräern gemein hatten, beweist endlich unwidersprechlich, daß man unter dem, was Homer singen nennt, etwas anders verstehen müsse, als wir in unsern Zeiten darunter verstehen. Denn wenn Homer sagt:

226) V. 360.

— — Es ſang ein göttlicher Sänger
In die Harfe ſein Lied. Und zween nachahmende Tänzer
Stimmten an den Geſang, und drehten ſich in der Mitte [227]).

ſo läßt ſich leicht begreifen, daß die Bewegung des Tanzes dem Geſange ſehr nachtheilig ſeyn mußte. Man verſuche einmal ein leichtes und einfaches Lied zu ſingen, und ſehr mäßig dazu zu tanzen. Dieſe Art des Geſangs wird vielleicht dieſelbe ſeyn, welcher ſich die Griechen bedient haben: vielleicht aber auch noch immer etwas mehr eigentlicher Geſang, als der griechiſche. Wir fühlen, daß es für die Lunge beſchwerlich iſt, gezogene Töne zu ſingen, und zugleich zu tanzen; die Griechen ſcheinen dieſe Beſchwerde nicht gefühlt zu haben, weil die Verbindung des Tanzes mit dem Geſang eine Gewohnheit bey ihnen war. Ihr Geſang muß folglich nicht aus gezogenen Tönen beſtanden haben, ſondern wie ſchon geſagt worden, wahrſcheinlich nur dem Rhythmus der Verſe zu Hülfe gekommen, und ein Mittel geweſen ſeyn, ihren Wohlklang einigermaaßen zu vermehren.

§. 58.

Die richtigſte Vorſtellung wird ſich der Leſer von dem Zuſtand der Muſik aus den **Trojaniſchen** oder **Homers** Zeiten machen können, wenn wir ihm die in den Homeriſchen Gedichten vorkommenden muſikaliſchen Inſtrumente beſchreiben. Ihre Zahl iſt noch ſehr klein. Von Saiteninſtrumenten kommen zwar dreyerley Namen vor, nämlich die **Cither**, **Lyre** und **Phorminx** (κίθαρις, φόρμιγξ, λύρα); ſie werden aber nicht nur von **Pollux**, ſondern auch von **Homer** ſelbſt für einerley gehalten. Im 1ſten Geſang der Ilias ſagt er: φόρμιγγι κιθαρίζειν, welches man gewöhnlich durch Cither- oder Lyre-Spielen überſetzt [228]); und in dem Hymnus an den **Merkur** heißt es λυρῃ κιθαρίζειν. In eben dem Hymnus werden dieſe Worte noch an mehreren Stellen gleichgültig gebraucht [229]). Dieſe Gattung von Saiteninſtrumenten, von deren Aehnlichkeit und Unterſchied ſchon §. 16. ausführlicher geredet worden iſt, war mit ſieben Saiten aus Schafdärmen bezogen. Daß ſie ſieben Saiten hatte, ſagt **Homer** ebenfalls in ſeinem Hymnus an den Merkur:

Ἑπτὰ δὲ συμφώνους ἐὼν ἐτανίσσατο χορδάς.

Horaz drückt es auf folgende Art aus:

Tuque teſtudo reſonare ſeptem
Callida nervis [230]).

und daß dieſe Saiten aus Schafdärmen waren, findet ſich in der **Odyſſe**, wo **Homer** eine Saite ἐντερὶς ἔντερον οἰὸς nennt [231]). **Voß** hat überſetzt:

So wie ein Mann, erfahren im Saitenſpiel und Geſange,
Leicht mit dem neuen Wirbel die klingende Saite ſpannet,

227) **Odyſſee B. 4 V. 17 und Ilias Geſ. 18 V. 600.**
— **Zween wackre Tänzer waren darunter,**
Die den Geſang anſtimmten, und durch die
Reihen ſich drehten.

228) V. 570.

229) **Burney** ſagt, (Hiſt. of. Muſ. Vol. I. pag. 338) das Wort λύρα komme weder in der Odyſſee, noch in der Ilias und den Hymnen vor, und es werde an der Stelle dieſes Worts immer entweder φορμιγξ, κίθαρις oder χορδαι, gebraucht. **Ariſtophanes** ſey der älteſte griechiſche Schriftſteller, in deſſen Werken man das Wort λύρα finde. Die obige Stelle aus dem Hymnus an den Merkur beweiſt hiervon das Gegentheil, und von dem Wort χέλυς ſagt **Euſtathius**, daß jede Cither damit bezeichnet worden ſey. (*Euſtathius* vero etiam ſcribit χέλυν vocatam fuiſſe πάλαι κίθαριν. ſ. *Everard. Feithii antiquit. Homer. Lib. 4 cap. 4.*)

230) *Carmin. lib. III. Od. XI.*
Und du, Schale, die du mit ſieben Därmen
Töne beginneſt.

231) *Lib. XXI. v. 8.*

Knüpfend an beyden Enden den ſchön geſponnenen Schafdarm:
So nachläßig ſpannte den großen Bogen Odyſſeus.

Im §. 51. iſt aber ſchon angeführt worden, daß dieſe Saiten auch von Zwirnfaden gemacht wurden [210].

Von Blasinſtrumenten kommen beym Homer nur zwey vor, die Flöte und Pfeife (αὐλὸς, σύριγξ). Beyde ſind egyptiſchen Urſprungs und von hohem Alter. In der Ilias kömmen ſie beyde neben einander vor; ſie ſind aber ſo wenig in der Stollbergiſchen Ueberſetzung, als in der Popiſchen unterſchieden. Stollberg hat überſetzt:

Denn ſo oft er die Blicke dem Troiſchen Lager zuwarf,
Staunt er über die Feuer, die alle vor Ilion brannten,
Ueber den Schall der Flöten, und über der Menſchen Getümmel [211].

Da das Singen, Dichten und Spielen bey den ältern Griechen in einer einzigen Perſon vereinigt war, wie ſchon mehrere Male bemerkt worden, und die Blasinſtrumente zu dieſer Vereinigung nicht bequem waren, ſo ſcheinen ſie vielleicht bloß aus dieſer Urſache nur wenig gebraucht worden zu ſeyn. Wenigſtens finde ich im ganzen Homer auſſer der angeführten Stelle keine einzige, in welcher ihrer gedacht wird. Hingegen die Lyre, Cither oder Harfe läßt der Barde kaum aus den Händen. Sowol bey Trauer- als Freudenliedern dient ſie zur Begleitung, und in der Beſchreibung ihres angenehmen und lieblichen Klanges iſt er ſehr mannichfaltig. Ich glaube, man kann aus dieſem Umſtande ſchließen, daß die Blasinſtrumente zur Zeit des Trojaniſchen Kriegs, und vielleicht bis in die Zeit Homers, bloß beym Kriege gebraucht worden ſind; daß ſie folglich von unſern Flöten und Pfeifen ſehr verſchieden, und weit lauter und ſchreyender geweſen ſeyn müſſen. Man findet übrigens von der kriegeriſchen Muſik dieſer Zeiten im Homer keine andere als unzulängliche Nachrichten. Der Trompete ſoll er, wie Burney meynt, in einem Gleichniß erwähnen. Es iſt aber unwahrſcheinlich, daß ſie ſchon in der Zeit des Trojaniſchen Krieges bekannt war. Pope macht die Bemerkung, daß man ſtatt ihrer in den Armeen ſich ſtarker Schreyer bedient habe, bis die Trompeten bekannt wurden. Ein ſolcher ſoll der vom Homer angeführte Stentor geweſen ſeyn:

Siehe da rufte laut die Göttin mit weißen Armen,
Aehnlich Stentor dem edlen, dem Manne der ehernen Stimme,
Deſſen Stimme ſo weit ertönte, wie funfzig anderer.
Ilias, Geſ. 5. V. 770.

Die Juno nahm ſeine Geſtalt und Stimme an, um die Griechen zur Schlacht gegen die Trojaner zu ermuntern. Auf der Seite der Trojaner, nämlich unter dem Hektor, ſtand ebenfalls ein ſolcher Mann, mit Namen Miſenus, den man aber zu einem wirklichen Tromperer macht, und von ihm rühmt, daß er durch ſein vortreffliches Blaſen der Trompete die Streitenden unwiderſtehlich zur Tapferkeit angefeuert habe. Der Begriff einer ſtark ſchmetternden Trompete und einer laut donnernden Stimme kann in der Folge der Zeit ſehr leicht miteinander verwechſelt, und das eine für das andere genommen worden ſeyn. Sonſt ſind die ſtarken Schreyer auch noch nach dem Trojaniſchen Kriege beliebt und berühmt geweſen, wie wir aus dem Herodot ſehen können, der einen Egyptier in dem Gefolge des Darius anführt, deſſen Stimme ſtärker und lauter war, als irgend eines andern Mannes ſeiner Zeit. Homer ſelbſt beweiſt in einer Stelle ſeiner Odyſſee, daß wenigſtens die Verſammlungen des Volks durch ſolche Schreyer, die man Herolde nannte, beſorgt wurden. Als Telemach der läſtigen

210) Ilias, lib. 18. v. 570.
211) Αὐλῶν θ' ἁδὺ γόωον τ' ἰυγμόν, ἠμαθόεν τ' ἀνδρῶν. Tibiarum ſuſilacumque ſonum, tumultumque hominum. Lib. K. v. 13.

Frever in seinem Hause müde wurde, und um sein Mißvergnügen darüber zu bezeugen, das Volk in Ithaka versammeln ließ, heißt es:

Und er gebot den Herolden schnell mit tönender Stimme
Zur Versammlung zu rufen die Hauptumlockten Achaier.
Tönend riefen sie aus, und flugs war alles versammelt.

(Ges. 2. V. 6.)

§. 59.

Die Anwendung der Musik bey Religionsgebräuchen hat in allen Zeiten und Orten der Welt statt gefunden. Daß die allerältesten Griechen, und noch vor ihnen die Egyptier, Chaldäer, Phönicier und Hebräer, denselben Gebrauch davon machten, ist bekannt genug, und im vorhergehenden schon häufig angeführt worden. Dieser Gebrauch hat sich durch alle Jahrhunderte hindurch fortgepflanzt; wir finden ihn daher auch in den Zeiten, deren Sitten und Gewohnheiten wir aus dem Homer kennen lernen. Alle Götter der alten Griechen wurden auf eine eigene Art verehrt, und überall hatte die Musik Theil daran. Der Tod war nach einer Stelle des **Aeschylus**, welche **Eustathius** anführt, der einzige Gott, der sich weder durch Geschenke noch Opfer bewegen ließ; er war daher auch der einzige, dem kein Altar errichtet, und keine **Hymnen gesungen wurden** [234]).

§. 60.

Die öffentlichen Feste und Gastmahle, welche **Homer** häufig beschreibt, sind ebenfalls nie ohne Musik. Sogar die Götter ergötzen sich, nach der Meynung des Dichters, bey solchen Gelegenheiten mit Gesang und Spiel.

Also schmausten sie, bis am Abend die Sonne sich senkte,
Und genossen nach Herzensgelüsten der lieblichen Speise.
Foibos Apollon entlockte der Lyre melodische Töne,
Und es sangen die Chöre der Musen mit silberner Stimme [235]).

Daß die Menschen in jenen Zeiten den Gebrauch der Musik bey öffentlichen Festen und Gastmahlen mit unter die Glückseligkeiten des Lebens rechneten, lehrt außer einer Menge anderer, vorzüglich folgende Stelle, welche der Dichter dem **Ulysses** in den Mund legt:

Wahrlich es füllt mir Wonne das Herz, dem Gesange zu horchen,
Wenn ein Sänger, wie dieser, die Töne der Himmlischen nachahmt.
Denn ich kenne gewiß kein angenehmeres Leben,
Als wenn ein ganzes Volk ein Fest der Freude begehet,
Und in den Häusern umher die gereiheten Gäste des Sängers
Melodien horchen, und alle Tische bedeckt sind
Mit Gebackenem und Fleisch, und der Schenke den Wein aus dem Kelche
Fleißig schöpft, und rings um die vollen Becher vertheilet.
Siehe das nennet mein Herz die höchste Wonne des Lebens!

Odyssee, neunter Ges. V. 2.

234) Μουσικὴ ἔστιν ἀναιρετὸν ἐν ἅπασι τόποις,
Οὐδὲ παρ' οὐδενὶ, οὔτε θεῷ, οὔτε ἀνθρώπῳ δεδομένον,
Οὐδὲ τεθυμένον, οὔτε ἀποτετυχηκός.

235) Ilias ersten Gesang, V. 602. Es verdient bemerkt zu werden, daß Homer das Instrument des Apollo nie Cither oder Lyre, sondern Φόρμιγξ nennt. Da dieses Wort egyptischen Ursprungs ist, so glaubt Burney, die Gestalt des so benannten Instruments sey vielleicht der Thebanischen Harfe, von welcher im zweyten Kapitel geredet worden, ähnlich gewesen.

Das Gastmahl, welches im Palast des **Menelaus** zu Sparta bey der Ankunft des **Telemachs** gegeben wurde, beschreibt der Dichter auf folgende Weise:

Also feyerten dort im hochgewölbten Saale
Alle Nachbarn und Freunde des herrlichen Menelaos
Fröhlich am Mahle das Fest. Es sang ein göttlicher Sänger
In die Harfe sein Lied. Und zween nachahmende Tänzer
Stimmten an den Gesang, und dreheten sich in der Mitte.

Odyssee, Ges. 4. V. 15.

Auch muß zu **Homers** Zeiten die Sucht nach neuen Liedern schon sehr eingerissen gewesen seyn; denn als **Phemius** der **Penelope** ein neues Lied von den Leiden der Danaer singen, und sie sich dadurch nicht gerne traurig machen lassen wollte, sagt sie:

Fämios, du weißt ja noch sonst viel reizende Lieder,
Thaten der Menschen und Götter, die unter den Sängern berühmt sind;
Singe denn davon eins vor diesen Mannern — —
— — — Allein mit jenem Gesange
Quäle mich nicht, der stets mein armes Herz mir durchbohret

Der Dichter läßt hierauf ihren Sohn **Telemach** antworten:

Meine Mutter, warum verargst du dem lieblichen Sänger,
Daß er mit Liedern uns reizt, wie sie dem Herzen entströmen?
Nicht die Sänger sind des zu beschuldigen, sondern allein Zeus,
Welcher die Meister der Kunst nach seinem Gefallen begeistert;
Zürne denn nicht, weil dieser die Leiden der Danaer singet:
Denn der neueste Gesang erhält vor allen Gesängen
Immer das lauteste Lob der aufmerksamen Versammlung [236]).

§. 61.

Bey Leichenbegängnissen und Hochzeitfesten fehlte es ebenfalls nie an Musik in den Zeiten des Trojanischen Kriegs. Für den ersten Fall giebt **Homer** zwey herrliche Beschreibungen, vom Begräbniß des **Hektors** und des **Achilles**. Als **Agamemnon** den **Achilles** im Reich der Schatten findet, erzählt er ihm, auf welche Weise sein Tod von den Griechen bey Troja beklagt worden ist:

Gegen einander sangen mit schöner Stimme die Musen
Alle neun, und weinten: da sahe man keinen Argeier
Thränenlos; so rührten der Göttinnen helle Gesänge!
Siebzehn Tag' und Nächte beweinten wir unaufhörlich
Deinen Tod, der unsterblichen Chor und die sterblichen Menschen [237]).

Beym Leichenbegängniß des **Hektor** heißt es:

Als der Todte nun die hohen Paläste erreichte,
Legten sie ihn auf prächtige Betten, und **ordneten Sänger**
Neben ihn hin; die sangen klagende Leichengesänge,
Und es stöhnte dazwischen das Seufzen jammernder Weiber [238]).

236) Odyssee, erster Gesang, V. 337. 237) Odyssee, Ges. 24. V. 60. 238) Ilias, Ges. 24. V. 714.

Auf dem berühmten Schild des Achilles, welchen Vulkan für ihn ſo künſtlich machte, daß allerhand Sinnbilder in verſchiedenen Abtheilungen darauf enthalten waren, befindet ſich auch die Vorſtellung einer Hochzeitfeyer. Homer macht folgende Beſchreibung davon:

Ferner bildet er zwo von Menſchen bewohnte ſchöne
Städte: Hochzeitfeſte und Schmauſe in der einen.
Aus den Kammern wurden Bräute mit leuchtenden Fackeln
Durch die Stadt geführt, bey ſchallendem Brautgeſange;
Jünglinge tanzten in Kreiſen umher, es tönten die Flöten
Und die Saiten der Lyre; — — — —

§. 62.

Vom Gebrauch der Muſik im Privatleben iſt Homer ſo voll herrlicher Beſchreibungen, daß ich ſie gerne ſämmtlich ausziehen, und meinen Leſern mittheilen möchte. Da ihrer aber zu viele ſind, ſo wähle ich nur einige aus, und überlaſſe es einem jeden, die übrigen ſelbſt aufzuſuchen. Homer hielt die Kenntniß der Muſik auch bey Prinzen für eine ſo große Vollkommenheit, daß er ſowol den Achilles als den Paris auf der Lyre ſpielen läßt. Die Geſandſchaft, welche Agamemnon an den Achilles ſchickte, welcher ſich mit Verdruß vom Lager der Griechen entfernt hatte, fand den Helden im Spielen der Lyre begriffen:

Päleus Sohn ergötzte ſein Herz mit der ſilbernen Lyre,
Die er aus der Stadt des Aretion hatte erbeutet.
Zierlich war ſie, mit Silber und feinem Kunſtwerk geſchmücket;
Sie ergötzte ſein Herz; er ſang die Thaten der Helden [239]).

Daß Achilles ſein Spielen auf der Lyre vom Chiron gelernt hat, iſt §. 54 ſchon angeführt worden. Paris, welcher in einer Streitigkeit der Göttinnen Juno, Pallas und Venus Schiedsrichter war, und der letztern den Preis der Schönheit zuerkannte, auch den Trojaniſchen Krieg durch die Entführung der ſchönen Helena eigentlich veranlaßt hatte, wird ebenfalls für einen Lyriſten gehalten. Man erzählt, daß, als Alexander der Große, mehr als achthundert Jahre nach Trojens Untergang, den Steinhaufen dieſer berühmten Stadt beſah, und die Grabmäler der alten Helden betrachtete, ihm einer ſeiner Führer die Lyre des Paris zeigen wollte. „Du wirſt mir mehr Vergnügen machen, antwortete Alexander, wenn du mir die Lyre des Achilles verſchaffeſt. Jener war ein Weib; dieſer ein Mann, der zu ſpielen, aber auch zu fechten wußte.“ Ganz übereinſtimmend mit dieſem Urtheil iſt auch die Beſchreibung, welche Homer von der Lyre des Paris, und ſeiner Kunſt, ſie zu ſpielen macht; denn er läßt ihn durch den Hektor, als Paris einen Zweykampf mit dem Menelaus zu vermeiden ſuchte, um ſeiner Weichlichkeit, Schönheit und Muſik willen verſpotten. Er läßt den Hektor ſagen:

Konnteſt du nicht beſtehen den kriegeriſchen Menelaos?
Hätteſt erfahren, wie tapfer der Mann, des Gattin du raubteſt!
Siehe dann hätten dir nicht die Gaben der Aphroditä,
Deine Lyre nicht und die göttliche Bildung geholfen,
Und dein wallendes Haar, vom Griechen im Staube gezogen [240])!

239) Ilias, Geſ. 9. V. 180.

240) Ilias, Geſ. 3. V. 55. Es iſt merkwürdig, daß Homer die Inſtrumente des Hektor und Paris mit verſchiedenen Namen bezeichnet. Das Inſtrument des Hektor nennt er Φορμιγξ, ein Wort, womit er ſtets das Inſtrument des Apollo bezeichnet. Hingegen das, womit Hektor den Paris verſpottet, heißt bey ihm κίθαρις. So unbedeutend dieſe Bemerkung ſcheint, ſo folgert doch

Paris antwortet hierauf:

Wirf mir nicht vor die lieblichen Gaben der goldenen Göttin.
Ehrenvolle Gaben der Götter ſind nicht zu verwerfen,
Welche ſonder den Willen der Götter keiner erlanget.

er wurde aber doch durch den Spott des Hektor gezwungen, mit dem Menelaus um die Helena zu kämpfen.

§. 63.

Nicht nur die Helden Homers, ſondern auch einige ſeiner Gottheiten ſind muſikaliſch; vorzüglich aber die Calypſo und Circe. Als Merkur auf die Inſel der Calypſo kam, und ſich ihrer Grotte näherte, heißt es:

„ — „ Sie ſang mit melodiſcher Stimme,
Emſig ein ſchönes Gewebe mit goldener Spule zu wirken.

Odyſſee, Geſ. 5. V. 61.

und als Ulyſſes auf der Inſel der Circe ankam, und unter Anführung des Eurylochus 22 Perſonen von ſeinen Gefährten an ſie ſchickte, vernahmen ſie vor dem mit bezauberten Löwen und Wölfen umgebenen Hauſe derſelben anmuthige Melodien. Homer läßt hierauf den Polites ſagen:

Freunde, hier wirket jemand, und ſingt am großen Gewebe
Reizende Melodien, daß rings das Getäfel ertönet;
Eine Göttin, oder ein Weib! Wir wollen ihr rufen!

Odyſſee, Geſ. 10. V. 226.

Nichts aber beweiſt mehr, was für eine große Meynung Homer von der Muſik gehabt haben muß, als der Umſtand, daß er ihr allein von den zwölf Abtheilungen, nach welchen ſeine Beſchreibung des Schilds des Achilles eingerichtet ſeyn ſoll, vier Plätze gegeben hat. Der erſte Platz, welcher die Vorſtellung von zwey Städten enthält, wovon die eine ein Hochzeitfeſt feyert, iſt ſchon §. 61 angeführt worden. Auf dem zweyten Platz

— Erſcheinen Heerden, geführt von Hirten, die beyde
Sich mit Flöten ergötzen, ohne Argwohn zu hegen [241]).

Den dritten Platz nimmt die Vorſtellung einer Weinleſe ein:

Frohgeſinnte Mägdlein und Buben trugen die ſüße
Honigfrucht der Reben in wohlgeflochtenen Körben.
Unter ihnen ſtand ein Knabe mit tönender Lyre,
Lieblich ſpielend, hell erklangen die bebenden Saiten;
Ihn begleiten Geſang und Jauchzen und tanzende Füße [242]).

Burney vielleicht nicht unrichtig daraus, daß unter beyden Inſtrumenten wohl derſelbe Unterſchied ſtatt gefunden haben könne, als unter den beyden Helden, die ſich ihrer bedienten, und man habe wahrſcheinlich in den ältern Zeiten die Cither für weit geringer gehalten als die Phorminx, gerade ſo, wie die heutige Cither für ein gemeines und weibiſches Inſtrument gegen die Doppelharfe gehalten werde.

241) Ilias, Geſ. 18. V. 526. Im griechiſchen heißt es: τερπομενω συριγξι, oblectantes ſe ſiſtulis. Da ein Unterſchied unter συριγξ und αυλος, wie unter Fiſtula und Tibia oder Pfeife und Flöte iſt, ſo hätte hier in der Ueberſetzung ſtatt Flöten, Pfeifen geſetzt werden müſſen. Inſofern man die Gedichte Homers als Quellen der älteſten griechiſchen Geſchichte annimmt, und ihnen einige Genauigkeit zutraut, ſind ſolche Unterſchiede nicht gleichgültig, und müſſen billig eben ſo genau in die Ueberſetzungen übergetragen werden.

242) Ilias, Geſ. 18 V. 565.

Auf den vierten Platz läßt endlich Homer den Vulkan einen Reigen bilden

Jenem ähnlich, welchen vordem in der großen Knoſſos
Daidalos für Ariadnä erfand, die lieblich gelockte.
Sieh es tanzten Jünglinge hier und ſchöne Jungfrauen,
Bey den Händen ſich haltend; in feinen Gewanden von Leinwand
Waren die Jungfrauen gekleidet; ein feiner ſchließender Leibrock,
Welcher glänzte von Oel, bedeckte der Jünglinge Leiber.
Schöne Kränze ſchmückten die Jungfrauen; goldene Schwerter,
Hangend an ſilbernen Riemen, zierten der Jünglinge Hüften.
Kreiſend liefen ſie bald einher mit ſchwebenden Füßen,
Schnell wie die kreiſende Scheib' in den drehenden Händen des Töpfers;
Bald auch liefen ſie reihenweiſe gegeneinander.
Dichte Haufen des Volks umſtanden den lieblichen Reigen
Hochergötzt; zween wackere Tänzer waren darunter,
Die den Geſang anſtimmten, und durch die Reihen ſich drehten.

Ilias, Geſ. 18. V. 587.

Der Tanz iſt zu allen Zeiten, und in allen Gegenden der Erde ſo genau mit Muſik verbunden geweſen, daß die Geſchichte der einen Kunſt, faſt immer die Geſchichte der andern auf gewiſſe Weiſe zu Hülfe nehmen muß. Das Gemälde eines Tanzes vom Homer, ſo vollſtändig und ſo voll von Leben, wird daher hier nicht am unrechten Orte ſtehen. Man hatte in den Zeiten, welche Homer beſchreibt, zweyerley Arten von Tänzen, den pyrrhichiſchen und gemeinen Tanz. Der pyrrhichiſche war kriegeriſch. Homer hat in ſeinem Gemälde beyde Arten ausgedruckt. Den kriegeriſchen tanzten die mit Schwertern umgürteten Jünglinge, und den andern die mit Blumenkränzen geſchmückten Jungfrauen. Noch einen andern hiſtoriſchen Umſtand führt Pope aus einem alten Scholiaſten an, der hier bemerkt zu werden verdient. Es war nämlich lange die Gewohnheit, daß Männer und Weiber von einander abgeſondert, jedes Geſchlecht für ſich tanzte; als Theſeus aber aus dem Labyrinth des Dädalus ſieben Jünglinge und eben ſo viele Jungfrauen befreyte, und mit ſich nach Griechenland brachte, die vom Dädalus ſelbſt die entgegengeſetzte Art zu tanzen, gelernt hatten, wurde ſie auch unter den Griechen eingeführt. Auf dieſe Geſchichte ſpielt Homer ebenfalls an [241]).

§. 64.

Wir kommen nun an die Barden ſelbſt, welche Homer in ſeinen Gedichten verewigt hat. Es ſind ihrer nur wenige. Von allen den Dichtern oder Sängern, die außer ihnen noch vor ſeiner Zeit gelebt haben ſollen, ſcheint er alſo entweder nichts gewußt, oder ſie nicht erheblich genug gefunden zu haben, um ihrer zu gedenken. Fabricius zählt in ſeiner griechiſchen Bibliothek ſolcher Dichter über ſiebenzig. Von zwanzig derſelben findet man noch jetzt Fragmente ihrer Gedichte, aber durch alle Theile der griechiſchen Litteratur zerſtreut; und nahe an dreyßig derſelben ſind im Alterthum für wirkliche Verbeſſerer der Muſik und muſikaliſchen Inſtrumente gehalten worden. Viele, und zwar die wichtigſten ſind ſchon angeführt worden; die übrigen aber werden hier übergangen, weil wir es jetzt bloß mit ſolchen Dichtern oder Sängern zu thun haben, die Homer für würdig befunden hat, ihr Andenken zu verewigen.

241) ſ. Pope's Anmerkung über die angeführte Stelle aus der Ilias.

Den **Thamyris**, und deſſen Schickſal nach ſeinem muſikaliſchen Wettſtreit mit den Muſen, haben wir ſchon §. 40 kennen gelernt. Er war von Geburt ein Thracier, Sohn **Philammons** [244]), von welchem in der Folge geredet werden wird, und Schüler des **Linus** [245]). Seine Stimme ſoll nach dem **Plutarch** eine der angenehmſten, und er der dritte geweſen ſeyn, welcher, wie **Pauſanias** berichtet, in den Pythiſchen Spielen den Preis gewonnen hat [246]). Das Inſtrument, womit er ſeine Stimme begleitete, war eine Cither, denn er wird von **Homer** κιθαριστὴς genannt. **Plato** vergleicht ihn mit dem **Orpheus**, **Olympus** und **Phemius**. Weder im Flotenblaſen noch im Citherſpielen, (ſagt er) weder im Singen zur Cither, noch in Rhapſodien finde man einen Mann, der es ihm und den übrigen benannten gleich thue: und ſo wie er die Seele des Orpheus nach deſſen Tod in einen Schwan fahren läßt, ſo giebt er der Seele des Thamyris eine Nachtigall zur Wohnung. **Strabo** vergleicht ihn auf eine eben ſo ehrenvolle Art mit dem **Muſäus** [247]). Außerdem ſoll er die Doriſche Tonart erfunden [248]), eine Coſmogonie in 500, und eine Theogonie in 3000 Verſen geſchrieben haben. Man hält ihn für den fünften oder achten Dichter, welcher vor **Homer** gelebt hat [249]). Von den Werken des **Thamyris** kennt man aber nichts mehr als die Namen. **Plutarch** führt noch ein Gedicht von ihm an, welches vom Krieg der Titanen gegen die Götter gehandelt haben ſoll [250]). **Sophocles** hat eine Tragödie von ihm verfertigt, welche aber ebenfalls nicht mehr vorhanden iſt [251]).

Daß **Thamyris** durch den ſchon erzählten Wettſtreit mit den Muſen ſein Geſicht verloren haben ſoll, wie nicht nur die Fabel, ſondern auch ſelbſt **Homer** ſagt, bedeutet weiter nichts, als daß er wirklich auf eine natürliche Art blind geworden, und dadurch ſeinen Muth ſo ganz verloren habe, daß er ſich weder mit Poeſie noch Muſik ferner beſchäftigen mochte. Dennoch haben Maler und Bildhauer ſeine Geſchichte nach der Fabel vorgeſtellt. **Pauſanias** erzählt, daß der Maler **Polygnotus** in ſeinem berühmten Gemälde, welches die Fahrt des Ulyſſes ins Reich der Todten vorſtellt, und welches im Tempel zu Delphi aufbewahrt wurde, den **Thamyris** mit ausgeſtochenen Augen, langem Bart und fliegenden Haaren, ſeine zerbrochene und unbezogene Lyre zu ſeinen Füßen, vorgeſtellt habe; und unter den Statuen, womit der Berg Helikon ausgeſchmückt war, befand ſich eine von **Thamyris**, ebenfalls blind, und eine zerbrochene Lyre in der Hand [252]).

§. 65.

Demodocus iſt der zweyte Barde, deſſen **Homer** mit auſſerordentlichen Lobſprüchen gedenkt. Er hielt ſich meiſtens beym König der Phäacier, **Alcinous** auf, deſſen Neigung zur Pracht, beſonders aber zu einer wohlbeſetzten Tafel bekannt iſt. Seine Tafel iſt noch jetzt in gutem Andenken, und

244) Thamyris, vel Thamyras, Thrax Hedonus, ex urbe Brincorum, Philammonis et Arúnoes filius. *Suidas Hiſtor.*

245) Linus ille, poeſi ac Melodia excellens, diſcipulos habuit multos, inter quos maxime tres inclaruere, Hercules, *Thamyris*, Orpheus. *Diodor. Sicul. lib. 3 cap. 67.*

246) Conſecutos Philammonem Chryſothemidis ipſius, et Philammonis filium Thamyrin. *Pauſan. Phocic. cap. 7.*

247) *Plato de furor. Poetic.* und *Strabo lib. 10.*

248) — et Doricam Thamyrim Thracem excogitaſſe. *Clemens Alexandr. Strom. lib. 1 pag. 307.*

249) — Veruificator ante Homerum octavus: ſecundum alios quintus. Extat ejus Theologia verſibus 3000. *Suidas, loc. cit.*

250) Fertur tamen (*Thamyris*) poema ſcripſiſſe de Titanum bello adverſus deos. *De Muſica.*

251) *Fabricii Bibl. gr. lib. II. cap. 17 §. 3.*

252) Adſidet Pelæ Thamyris jam calamitate oculorum affectus: fracto illum eſſe et abjecto animo indicat habitus corporis obſoletus, promiſſa cæſaries et barba. Iacet ante pedes lyra fractis cornibus, diſruptis omnibus nervis. *Paus. Phocic.* Poetarum etiam, et aliorum Muſicæ laude inſignium virorum, illic ſtatuas videas: inter eos Thamyrin jam cæcum fractam lyram attrectantem. *Id. Boeotic.*

menſa Alcinoi wird ſelbſt in den neuern Zeiten nie anders als durch einen köſtlichen Tiſch überſetzt. Dabey war er ein großer Liebhaber der Muſik, und hielt auf ſeinen **Demodocus** ungemein viel. Als **Ulyſſes** zu ihm kam, und er ihn gerne recht herrlich bewirthen wollte, befahl er:

— — Ruft auch den göttlichen Sänger
Unſern Demodocus her; denn ihm gab Gott überſchwenglich
Süßen Geſang, wovon auch ſein Herz zu ſingen ihn antreibt [211]).

Nachdem das Gaſtmahl bereitet war, kam der Herold,

— — — — und führte den lieblichen Sänger,
Dieſen Vertrauten der Muſe, dem Gutes und Böſes verliehen ward;
Denn ſie nahm ihm die Augen, und gab ihm ſüße Geſänge.
Und Pontonoos ſetzt ihm den ſilberbeſchlagenen Seſſel,
Mitten unter den Gäſten, an eine ragende Säule;
Hängte darauf an den Nagel die lieblich klingende Harfe
Ueber des Sängers Haupt, und führt' ihm die Hand ſie zu finden.
Vor ihn ſtellte der Herold den ſchönen Tiſch und den Eikorb,
Und den Becher voll Weins, zu trinken, wann ihm beliebte.
Und ſie erhoben die Hände zum leckerbereiteten Mahle [212]).

Man hat allgemein geglaubt, ſagt **Pope** in ſeinen Anmerkungen über dieſe Stelle, daß **Homer** ſich ſelbſt in der Perſon des **Demodocus** habe ſchildern wollen, und daß er deswegen ſo auſſerordentliche Sorge trage, ſeinem Barden eine gute Aufnahme zu verſchaffen, und ihn als eine Perſon von großer Wichtigkeit aufzuführen. Unglaublich iſt zwar dieſe Meynung nicht, und man kann annehmen, daß es **Homer** wenigſtens nicht übel genommen haben würde, auf eine ſolche Art behandelt worden zu ſeyn, wie er ſeinen **Demodocus** behandeln läßt; dennoch iſt die Schilderung ſeines Barden nicht unnatürlich, ſondern jenen Zeiten ſo angemeſſen, und mit der übrigen bekannten Geſchichte derſelben ſo übereinſtimmend, daß man wirklich nicht nöthig hat, den **Homer** desfalls einer ſo übertriebenen Eitelkeit zu beſchuldigen. Wenn wir uns die Könige, ja ſelbſt die Götter jener Zeiten als Hirten denken, wie ſie uns ſowol die Geſchichte als Fabel ſo häufig beſchreibt; wenn wir bedenken, daß ſie ſich auf die Häute der Thiere legten, welche ſie ſelbſt geſchlachtet hatten, und überhaupt in allen Fällen eine auſſerordentliche Ungeſchliffenheit der Sitten beweiſen; wenn wir uns des edlen Sauhirten **Eumäus**, erinnern, (den zwar einige zum Amtmann über die Dorfſchaften machen wollen, welche die Schweinezucht zu beſorgen hatten) der mit Königen und Königinnen, mit Prinzen und Prinzeſſinnen ein vertrauliches Wort reden durfte; ſo wird es in der That ſehr begreiflich, daß ein Sänger, wie **Demodocus**, oder, wenn man lieber will, wie Homer ſelbſt, der den Leuten ſo herrliche Dinge zu ſingen und zu ſagen wußte, eine ungemeine Hochachtung genießen konnte. Man ſieht aus allen den Gemälden, welche **Homer** von den Sitten und Kenntniſſen dieſes frühen Zeitalters macht, daß die Könige und Fürſten deſſelben kaum ſo feine Sitten und nützliche Kenntniſſe hatten, als der erſte beſte europäiſche Bauer der neuern Zeiten. Und welch ein Wunderthier iſt in den Augen eines ſolchen Bauers ein Sänger, welcher Fabeln von Göttern und Menſchen zu erfinden, und ihm vorzuſingen weiß? Wer ſich freylich die Könige und Fürſten jener Zeit denen ähnlich denken will, die mehrere Jahrhunderte ſpäter auf den Schauplatz traten, wird nicht nur die Achtung, welche **Homer** ſeinem Sänger erweiſen läßt, ſondern noch eine Menge

211) Odyſſee, Geſ. 8 V. 46. 212) Ebendaſ. V. 62.

andere Begebenheiten und Vorfälle unerklärlich finden. — Als Demodocus ſatt gegeſſen und getrunken hatte,

Trieb die Muſe den Sänger, das Lob der Helden zu ſingen,
Aus dem Liede, des Ruhm damals den Himmel erreichte,
Wählt' er Odyſſeus Zank und des Päläiden Achilleus [255]).

Dieſes den Ulyſſes ſelbſt betreffende Lied, der unerkannt in der Geſellſchaft ſich befand, preßte ihm Thränen aus. Alcinous wollte nun auch ſeinem Gaſte noch andere Unterhaltungen verſchaffen, damit er von der Herrlichkeit und Geſchicklichkeit der Phäacier in allerley Kämpfen, Tänzen und Geſängen, bey ſeinen Freunden recht viel erzählen könne. Er macht hiezu Anſtalten:

Schon hat unſere Herzen das gleichvertheilte Gaſtmahl
Und die Harfe gelabt, des feſtlichen Mahles Geſpielin;
Laßt uns denn jetzt aufſtehen, und alle Kämpfe beginnen [256]).

Ferner:

Einer gehe geſchwind', und hole die klingende Harfe
Für Demodocus her, die in unſerm Hauſe wo liegt.
Und der Herold kam, und brachte die klingende Harfe
Für Demodocus her. Er trat in die Mitte, und um ihn
Standen die blühenden Jüngling', erfahren im bildenden Tanze;
Und mit gemeſſenen Schritten entſchwebten ſie. — —
Lieblich rauſchte die Harfe; dann hub der ſchöne Geſang an.
Arás Liebe beſang und Afroditens der Meiſter [257]).

Homer läßt ſeinem Barden nicht bloß vom Alcinous, ſondern auch vom Ulyſſes ungemein große Hochachtung erweiſen, und vergißt überhaupt nicht das mindeſte, ihn in das glänzendſte Licht zu ſtellen. Als Ulyſſes einige Geſänge deſſelben mit dem größten Vergnügen und mit der größten Aufmerkſamkeit angehört hatte, kam der Herold abermals,

— — und führte den lieblichen Sänger,
Welchen die Völker verehrten, Demodocus, näher und ſetzte
Ihn in die Mitte des Saals, an die hohe Säule gelehnet.

Ulyſſes rief den Herold, und ſprach:

Herold, reiche dies Fleiſch Demodocus hin, daß er eſſe.
Gerne möcht' ich ihm Liebes erweiſen, wie ſehr ich auch traure.

Dem Barden ſelbſt that er folgende Anrede:

Wahrlich vor allen Menſchen, Demodocus, achtet mein Herz dich.
Dich hat die Muſe gelehrt, Zeus Tochter, oder Apollon!
So zum Erſtaunen genau beſingſt du das Schickſal der Griechen,
Alles was ſie gethan und erduldet im mühſamen Kriegszug,
Gleich als hätteſt du ſelbſt es geſehen oder gehöret.
Fahre nun fort und ſinge des hölzernen Roſſes Erfindung,
Welches Epeios baute mit Hülfe der Pallas Athänä.
Wenn du mir dieſes auch mit ſolcher Ordnung erzähleſt;

255) Ebendaſ. V. 72. 256) Ebendaſ. V. 98. 257) Ebendaſ. V. 255.

Siehe dann will ich ſofort es allen Menſchen verkünden,
Daß ein waltender Gott den hohen Geſang dir verliehen hat [258]).

Eilend begann der gottbegeiſterte Sänger, und Ulyſſes wurde durch ſeinen Geſang bis zu Thränen gerührt. Alcinous hielt es dem Wohlſtande zuwider, ſeinen Gaſt ſo traurig machen zu laſſen, und befahl, daß der Sänger nicht weiter ſingen ſollte.

Und Demodocus halte nun ein mit der klingenden Harfe;
Denn nicht alle horchen mit Wohlgefallen dem Liede.
Seit wir ſitzen am Mahl, und der göttliche Sänger uns vorſingt,
Hat er nimmer geruht von ſeinem traurenden Grame,
Unſer Gaſt [259]).

Nach dem Plutarch war Demodocus auf der Inſel Corfu, oder Coreyra gebohren [260]); Euſtathius aber macht ihn zu einem Lacedämonier [261]). Vielleicht glaubte Plutarch bloß deswegen, er ſey auf der Inſel Corfu gebohren, weil er ſich daſelbſt beym Alcinous aufhielt, und gleichſam einheimiſch geworden war. Einige halten ihn auch für denjenigen Sänger, welchen Agamemnon bey der Klytemneſtra zurückließ, um während der Belagerung von Troja ihre Tugend zu bewahren. Homer erzählt zwar dieſe Geſchichte mit folgenden Worten:

Auch war ein Sänger bey ihr, dem Agamemnon beſonders,
Als er gen Ilion fuhr, ſein Weib zu bewahren vertraute [262]).

nennt aber den Namen des Barden nicht. Euſtathius (am angeführten Ort) giebt den Automedes von Mycene als Lehrmeiſter des Demodocus an, und findet es weit wahrſcheinlicher, daß Homer dieſen gemeynt habe, als deſſen Schüler [263]). Demodocus war eben ſo wie Thamyris und Homer blind, wurde es aber eben ſo wie ſie, erſt im ſpätern Alter. Das Inſtrument, welches er ſpielte, und ſeinen Geſang damit begleitete, nennt Homer Phorminx. Plutarch berichtet, er habe ein Gedicht auf die Zerſtörung von Troja, und ein anderes auf die Vermählung des Vulkans und der Venus gemacht [264]); und vom Ulyſſes erzählt Ptolomäus Hephäſtian, daß er des Demodocus Verſe geſungen, und in den Thyrrheniſchen Spielen den Preis damit gewonnen habe [265]).

§. 66.

Der letzte Barde, deſſen Homer gedenkt, iſt Phemius. Sein Vater hieß Terpus und lebte zu Ithaka; doch glauben auch einige, Phemius ſey aus Smyrna geweſen [266]), und erſt mit der Penelope bey ihrer Vermählung mit dem Ulyſſes nach Ithaka gekommen. Vorher ſoll er in Smyrna die Jugend in der Muſik, und andern Wiſſenſchaften unterrichtet haben. Der Verfaſſer der Lebensbeſchreibung des Homer, für welchen man den Herodot lange hielt, erzählt auſſer den obigen Umſtänden, Phemius habe Homers Mutter, die Kritheis geheyrathet, den Homer an Sohnes Statt an-

258) Ebendaſ. V. 492.

259) Ebendaſ. V. 537.

260) De Muſica, pag. 1132.

261) *In Odyſſ. lib. 3 pag. 1466. Edit. rom.*

262) Odyſſee. Geſ. 3 V. 267.

263) Das Schickſal dieſes Tugendbewahrers erzählt Homer ebenfalls. Er wurde nämlich von dem Verführer der Klytemneſtra, Aegiſthos, auf eine verwilderte Inſel geführt, und den Raubvögeln zur Beute zurückgelaſſen. Aegiſthos konnte ſeine Abſicht bey der Klytemneſtra nicht eher als nach dem Tode dieſes Sängers erreichen.

264) Fuiſſe etiam Demodocum Coreyræum vetezem muſicum, qui carmine expreſſerit Ilii excidium, et Veneris cum Vulcano nuptias. *De Muſica. p. 1132.*

265) *Lib. VII. apud Photium.* Vergl *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 5.*

266) At vero, Phemium, quem modo Ithacenſem, modo Smyrnæum fuiſſe legimus. *Gyrald. de poet. hiſt. Dial. 2 pag. 61.*

genommen, ihn in der Poesie, Musik und andern Wissenschaften unterrichtet, und zuletzt zum Erben seines Vermögens eingesetzt [267]). Dieser Nachricht zufolge müßte Phemius einige Jahrhunderte jünger gewesen seyn, als ihn Homer in der Odyssee macht, der ihn als einen Barden vorstellt, welcher zur Zeit des Trojanischen Krieges in Ithaka während der Abwesenheit des Ulysses, von den Freyern der Penelope gezwungen wurde, bey ihren Schmausereyen zu singen und zu spielen. Eustathius macht den Phemius auch zu einem Bruder des Demodocus; wahrscheinlich aber nur in dem Sinne, worin alle diejenigen, welche sich der Ausübung der schönen Künste und Wissenschaften beflissen, Söhne Apolls genannt wurden, oder überhaupt in dem Sinne, in welchem alle Dichter und Sänger Brüder sind. Der nämliche Scholiast führt noch an, Homer habe unter dem Namen Phemius bloß seinen Freund und Lehrmeister ehren wollen, und daher sey es gekommen, daß man diesen Lehrmeister nachher im figürlichen Verstande für den Vater des Homer gehalten habe.

Dem sey indessen wie ihm wolle, so giebt sich doch Homer ungemein viele Mühe, seinen Phemius als Dichter und Sänger in ein sehr vortheilhaftes Licht zu stellen. Gleich anfänglich stellt er ihn als einen Mann auf, der an den Unordnungen, welche die Freyer der Penelope im Hause des Ulysses während seiner Abwesenheit, begiengen, keinen Gefallen fand, und deswegen nicht freywillig seine Kunst bey einer solchen Gelegenheit entehren wollte, sondern erst dazu gezwungen werden mußte.

Und ein Herold reichte die schön gebildete Harfe
Fämios hin, der an Kunst des Gesangs vor allen berühmt war,
Fämios, der bey den Freyern gezwungen wurde zu singen.
Prüfend durchrauscht' er die Saiten, und hub den schönen Gesang an [268]).

Als Ulysses endlich von dem treflichen Sauhirten Eumäus, unerkannt in sein Haus geführt wird, heißt es:

— „ — „ Der hohlen Harfe Getön schell
Ihnen melodisch entgegen; denn Fämios hub den Gesang an.

Und Ulysses selbst sagt:

Auch bemerk' ich dieses, daß viele Männer ein Gastmahl
Drinnen begehn; denn es duftet von Speisen umher, und die Harfe
Tönet, welche Götter dem Mahl zur Freundin verliehen.

Als Ulysses in den Saal zu den Freyern kam, und vom Telemach etwas zu essen erhielt, aß er,

— — — so lange das Lied des Sängers ertönte.
Als er jetzo gesprist, da schwieg auch der göttliche Sänger [269]).

Homer scheint den Phemius nicht deswegen allein gezwungen vor den Freyern singen zu lassen, um auf den Mißbrauch seines Talents zu deuten, und ihn als einen rechtschaffenen und edeldenkenden Barden zu schildern, der an den Unordnungen der Freyer keinen Gefallen haben konnte, sondern höchst wahrscheinlich auch deswegen, um ihn bey der Zurückkunft des Ulysses, mit den Freyern und übrigen Theilnehmern der langwierigen Schmausereyen, nicht gleiche Strafe empfinden zu lassen. Er singt daher, nachdem die meisten Freyer vom Ulysses und Telemach schon ermordet waren:

Aber Terpios Sohn entrann dem schwarzen Verhängniß,
Fämios, der bey den Freyern gezwungen wurde zu singen.

267) *Herodot. in vita Homeri, cap. 4.*
268) Odyssee, Ges. 1 V. 153.
269) Ebendas. Ges. 17 V. 261.

Dieſer ſtand, in den Händen die hellerklingende Harfe,
Nahe der Seitenthür, und ſann in zweifelnden Herzen:
Ob er heimlich entflöh, und an des großen Kronions
Schönen Altar auf dem Hofe ſich ſetzte, auf welchem Laertes
Und Odüſſeus die Lenden ſo vieler Stiere geopfert;
Oder um Mitleid flehend Odüſſeus zu Füßen ſich würfe.
Und er ſetzte zur Erden die ſchön gewölbete Harfe,
Zwiſchen dem großen Kelch und dem ſilberbeſchlagenen Seſſel;
Lief dann eilend hinzu, umſchlang Odüſſeus die Kniee,
Jammerte laut um Erbarmen, und ſprach die geflügelten Worte:

Flehend umfaß ich dein Knie; erbarme dich meiner, Odüſſeus!
Tödte mich nicht. Du würdeſt hinfort es ſelber bereuen,
Wenn du den Sänger erſchlügſt, der Göttern und Menſchen geſungen!
Mich hat niemand gelehrt; ein Gott hat die mancherley Lieder
Mir in die Seele gepflanzt! Ich verdiene, wie einem der Götter,
Dir zu ſingen! Drum haue mir nicht mit dem Schwerte das Haupt ab [270])!

Phemius berief ſich noch ferner auf das Zeugniß des Telemach, daß er unſchuldig, und mit Gewalt gezwungen worden ſey, vor den Freyern zu ſingen, und wurde verſchont. Das Inſtrument, mit welchem er ſeinen Geſang begleitete, nennt Homer Phorminx. Uebrigens wird er nicht bloß von Homer als ein vortreflicher Sänger geſchildert, ſondern auch noch von andern alten Schriftſtellern. Plato hält ihn ebenfalls dafür, und ſetzt ihn mit dem Thamyris, Olympus und Orpheus in einen Rang [271]). Plutarch redet von einem Gedicht, welches Phemius auf die Rückkehr der Griechen von Troja gemacht habe; er ſagt, es ſey eben ſo in Verſen, wie die Gedichte des Steſichorus und anderer alten Lyriker, und mit Muſik verſehen geweſen [272]). Uebrigens iſt Phemius bey der Nachwelt ſo in Anſehen gekommen, daß ſein Name und ein vorzüglich geſchickter Sänger gleichbedeutende Dinge geworden ſind. In dieſem Sinn ſagt Ovid:

Quid juvat, ad ſurdas ſi cantet Phemius aures?

Amor. lib. III. Eleg. 7.

§. 67.

Außer den von Homer angeführten Dichtern und Sängern, findet man noch viele andere, welche theils vor theils kurz nach den Zeiten des Trojaniſchen Kriegs gelebt haben ſollen. Da aber weder ihr Zeitalter genau beſtimmt werden kann, noch die Nachrichten von dem, was ſie zur Ausbildung der Muſik ihrer Zeit beygetragen haben, übereinſtimmend ſind, ſo wollen wir zwar um der Vollſtändigkeit willen ihre Namen nicht übergehen, aus den zerſtreuten Nachrichten von ihnen aber nur das nöthigſte kürzlich anführen.

270) Ebendaſ. Geſ. 22 V. 330.

271) *De furor. poetic.* Atqui nec in tibiarum flatu, ut arbitror, nec in pulſu citharæ, nec in illo ad citharam cantu, neque in rhapſodia virum intuitus es, qui Olympi opera, vel Thamyræ, vel Orphei, aut *Ithacenſis Phemii* rhapſodi exprimere poſſit.

272) Sed et Phemium Ithacenſem de reditu eorum qui cum Agamemnone fuerant ad Trojam profecti verſus feciſſe. Neque vero jam commemoratorum poematum ſolutam fuiſſe dictionem, aut quae mensura careret, ſed Steſichori aliorumque veterum Lyricorum poematis ſimilem, qui verſibus modos quibus canerentur adjecerunt. *De Muſica, pag. 1132.*

Chorébus war der Sohn Athys, eines Königs in Indien, welcher der vor ihm nur mit vier Saiten bezogenen Cither, eine fünfte beyfügte [273].

Der phrygiſche König Midas, von welchem ſchon oben beym Wettſtreit des Apollo mit dem Pan geredet worden, ſoll nicht nur von dem Orpheus und dem Cecropiſchen Eumolpus in den Bacchusgeheimniſſen unterrichtet worden ſeyn, wie Ovid ſagt:

Ad regem duxere Midam, cui Thracius Orpheus
Orgia tradiderat cum Cecropio Eumolpo.

Metamorph. lib. II. v. 93.

ſondern auch eine krumme Flöte erfunden haben [274]. Martini ſchreibt ihm ſogar die Erfindung der phrygiſchen Tonart zu.

Hyagnis war der Vater und Lehrer des Marſyas, und ſoll zuerſt die Flöte erfunden und geſpielt haben [275]. In den Marmorn von Paros iſt folgende Nachricht von ihm enthalten: Hyagnis aus der phrygiſchen Stadt Celänä hat zuerſt die Pfeifen erfunden, und ſowol die phrygiſche Weiſe als auch noch andere Weiſen auf die Cybele, den Bacchus, Pan, nebſt mehrern Göttern und Helden zuerſt geſpielt. (Epoch. 10). Nach andern hat er nicht nur die einfache, ſondern auch die Doppelflöte erfunden, auch der Lyre die ſechſte Saite beygefügt [276]. Die pariſchen Marmor halten ihn für einen Zeitverwandten des Erichthonius, welcher die Panathenäiſchen Spiele zu Athen eingeführet hat.

Olympus iſt einer von den Dichtern oder Muſikern aus dieſem Zeitalter, von deſſen Geſchicklichkeit die meiſten und beſten alten Schriftſteller mit vorzüglicher Achtung reden. Es hat aber zwey Perſonen dieſes Namens gegeben, welche beyde gute Flötenſpieler waren. Der älteſte lebte vor dem Trojaniſchen Krieg, und war Schüler und Liebhaber des oft erwähnten Marſyas [277]. Der jüngere war ein Zeitverwandter des Midas [278] in Phrygien, welcher 697 Jahre vor Chriſto geſtorben ſeyn ſoll. Beyde werden von ältern Schriftſtellern ſo häufig miteinander verwechſelt, daß man jetzt nicht mehr beſtimmen kann, welche Verdienſte dem einen oder dem andern in muſikaliſchen Dingen eigentlich zuzuſchreiben ſind. Plutarch, welcher die ausführlichſte Nachricht von beyden giebt, erzählt, der ältere Olympus habe in Griechenland die Hymnen bey den Götterfeſten eingeführt, und ſchreibt ihm auch auf das Zeugniß des Dichter Glaucus die Erfindung eines Nomi zu, welchen er ἁρμάτειον νόμον nennt [279]. Clemens von Alexandrien nennt ihn einen künſtlichen Erfinder der lydiſchen Harmonie [280], und nach dem Suidas [281]) war er auch elegiſcher Dichter. Unter allen Erfindungen, die dieſem Olympus zugeſchrieben werden, hält man indeſſen die Erfindung des enharmoniſchen Klanggeſchlechtes für die wichtigſte. Sie wird vorzüglich von Plutarch ſehr gerühmt. Einige glauben aber, ſie ſey dem jüngern Olympus zuzuſchreiben. Da in unſern Zeiten auf keine Weiſe beſtimmt werden kann,

273) Quintam vero chordam poſt Chorebus Athys filius qui fuit Lydorum rex. *Boethius de Muſica, lib. I. cap. 20.*

274) Obliquam tibiam Midas in Phrygia. *Plin. hiſt. nat. lib. 7 cap. 56*

275) — — et Hyagnidem primum tibia cecinisſe. *Plutarch. de Muſica.*

276) Hyagnis vero Phryx ſextum his appoſuit nervum. *Boethius de muſ. lib. I. cap. 2.*

277) Is enim (Olympus) cum amaſius fuiſſet Marſyæ, et ab eo artem tibia canendi didiciſſet. *Plutarchus de Muſ.* Olympus — — — diſcipulus et amaſius Marſyæ, qui erat genere Satyri, auditoris et filii Hyagnidis. Fuit autem ante bellum Trojanum Olympus, a quo et Myſiæ mons nomen habet. *Suidas* voc. Ὄλυμπος.

278) Olympus Phryx, junior, tibicen, temporibus fuit Midæ Gordii filii. *Suid. loc. cit.*

279) *De Muſica.*

280) Et Olympus Myſius in muſica harmoniam lydiam artificioſe invenit. *Padagog. lib. II. XVI.*

281) Olympus Myſius, tibicen et poeta melicus, et elegiacus. *loc. cit.*

welche Nachrichten hierüber die richtigſten ſind, und es allerdings wahrſcheinlich iſt, daß eine ſolche Erfindung, wie die des unnatürlichen und unmelodiſchen enharmoniſchen Klanggeſchlechts iſt, nur in den allerfrüheſten Zeiten gemacht werden und Beyfall finden konnte, ſo glaube ich, daß man weit weniger irrt, wenn man ſie dem ältern als dem jüngern Olympus zuſchreibt. Aus einigen andern Nachrichten von dem ältern Olympus ſcheint ſich dieſe Meynung zu beſtätigen. Seine vorzüglichſte Stärke ſoll er nämlich in traurigen Stücken gehabt haben, weswegen er auch vom Suidas ein elegiſcher Dichter genannt zu werden ſcheint; und daß er auf ſeiner Flöte ſehr heulende und traurige Lieder, vielleicht in enharmoniſchen Fortſchreitungen der Töne muß geſpielt haben, ſcheint ein Luſtſpiel des **Ariſtophanes** unter dem Namen: die **Ritter** zu beweiſen, in welchem zwey in Bediente verkleidete Feldherren auf der Bühne erſcheinen, ſich über ihre Herren beklagen und ausrufen: **Laſt uns klagen und weinen, wie zwey Flöten, die ein Lied vom Olympus ſpielen.** Hierauf fangen ſie an, die Sylbe μυ ein dutzendmal nach einander zu heulen, und machen auf dieſe Weiſe ein ſehr lächerliches Concert [282]). **Plato, Ariſtoteles** und **Plutarch** rühmen übrigens nicht nur die muſikaliſchen und poetiſchen Talente des Olympus ſehr, ſondern verſichern auch, daß zu ihrer Zeit von ſeinen Liedern noch einige vorhanden geweſen ſind. Da dieſe Lieder vorzüglich zu den Götterfeſten beſtimmt waren, die von den älteſten Zeiten Griechenlands bis auf die neueſten fortgedauert haben, ſo läßt ſich die Möglichkeit dieſer letzten Behauptung leicht begreifen, und wir ſingen vielleicht noch jetzt in unſern Kirchen Melodien, die von gleichem Alter ſind. Olympus ſoll nicht blos die Flöte, ſondern auch Saiteninſtrumente gut geſpielt haben. **Suidas** berichtet dies [283]), ſcheint aber nicht recht verſtanden zu ſeyn, wenn einige meynen, er nenne das Spielen auf Saiteninſtrumenten eine chromatiſche Muſik. Hieraus iſt wahrſcheinlich die Meynung entſtanden, Olympus habe nicht nur das enharmoniſche, ſondern auch das chromatiſche Klanggeſchlecht erfunden.

Olympus hatte einen Schüler und Liebhaber, mit Namen **Hierax**, der nach dem Pollux eine Melodie erfunden hat, welche nach ſeinem Namen benannt wurde [284]). Auch **Crates** wird für ſeinen Schüler gehalten, welcher den ſogenannten vielköpfigen Nomum (**Polycephalos**) erfunden haben ſoll. **Fabricius** ſchreibt ihm in ſeiner griechiſchen Bibliothek einige Fragmente zu, woraus der Kaiſer **Julian** in ſeiner zehenten Rede einige Verſe anführt. **Bürette** hat aber bewieſen, daß ſie nicht von ihm, ſondern von dem cyniſchen Philoſophen **Crates** ſind.

Auſſer den beyden angeführten, giebt **Suidas** noch einen dritten **Olympus** an, der ein alexandriniſcher Philoſoph war. **Martini** (Storia della Muſica T. II. pag. 71.) verwechſelt ihn mit dem phrygiſchen, der zur Zeit des Midas gelebt hat. Von einer Anweiſung zur Muſik, die einer von den drey Perſonen dieſes Namens nach einigen geſchrieben haben ſoll, finde ich nichts.

Philammon wird von einigen für den Sohn des **Chryſothemis**, von andern aber des Merkur und der Nymphe Chione gehalten. In den pythiſchen Spielen gewann er den zweyten Preis. **Ovid** ſagt von ihm:

Naſcitur e Phœbo — — — —
Carmine vocali clarus, citharaque Philammon.
Metamorph. lib. II. Fab. 8. v. 317.

Nach dem **Plutarch** (de Muſica) hat er nicht nur die Geburt der Latona und des Apollo in ſeinen Liedern beſungen, ſondern auch zuerſt feyerliche Chortänze um den Tempel zu Delphi angeordnet.

282) *Act. 1 Scen. 1 V. 9.*

283) Olympus princeps fuit (πρωτεύσας Μουσικῇ, id eſt quæ pulſatione conſtat) Cromaticæ Muſicæ in tibiis. *loc. cit.*

284) Modus etiam eſt, Hieracius unus. Hierax vero juvenis mortuus eſt, ſed Olympi fuerat familiaris, diſcipulus et amator. *Onomaſt. lib. 4 cap. 10 Segm. 79.*

Dem **Carius** wird die Erfindung der lydiſchen, und dem **Pythermus** der joniſchen Tonart zugeſchrieben.

Eleutherus war ein guter Sänger und Citharift, und gewann in den pythiſchen Spielen einmal den Preis, ob er gleich nicht ſeine eigene Compoſition ſang und ſpielte, wie es damals gewöhnlich war. **Marpurg** macht hierbey die Anmerkung, daß viele unſerer neuen Virtuoſen beſſer thun würden, dem Beyſpiele des Eleutherus zu folgen, als ihre Zuhörer mit eigenen oft mittelmäßigen, meiſtens aber elenden Compoſitionen heimzuſuchen.

Cretheus war ein Dichter und Tonkünſtler in dem Gefolge des Aeneas, mit welchem er nach Italien gieng. Er hatte aber das Unglück, in dem Streite des Aeneas mit dem Turnus, König der Rutuler, getödtet zu werden. Von ſeiner Muſik weiß man weiter nichts, als daß er wahrſcheinlich den muſikaliſchen Theil der Leichenſpiele zu beſorgen hatte, welche Aeneas ſeinem Vater zum Ehren in Sicilien anſtellte.

Ardalus, ein Sohn des Vulkans von Trözene aus dem Peloponnes gebürtig, wird von **Plutarch** [281]) als Erfinder der Flöte, und von **Pauſanias** [282]) als der erſte angegeben, der den Muſen in ſeinem Vaterlande einen Altar errichtet, und gezeigt hat, wie man die Stimme mit der Flöte begleiten muß. Die letztere Erfindung ſchreibt **Plinius** einem **Dardanus** zu:

Cum tibiis canere voce Troetzenius Dardanus inſtituit.

Bürette hält aber das Wort Dardanus mit Recht für einen Schreibfehler, und glaube, daß man an deſſen Stelle Ardalus ſetzen müſſe.

Anthes aus Anthedon in Böotien hat nach dem **Plutarch** Hymnen componirt. Dies iſt alles, was man von ihm weiß.

Pierus aus Pierien in Macedonien gebürtig, war der Vater von den neun Frauenzimmern welche mit den Muſen um den Vorzug in der muſikaliſchen Geſchicklichkeit ſtritten, und in Aelſtern verwandelt wurden. Wenn er ungeachtet dieſes Unglücks ſeiner Töchter, dennoch den Dienſt der Muſen eingeführt, und nach dem Plutarch beſondere Gedichte auf ſie gemacht hat, ſo muß er wenigſtens ein ſehr unnatürlicher Vater geweſen ſeyn. Einige glauben, daß die Muſen ſelbſt ſeine Töchter geweſen ſind.

Zarer lernte nach dem **Pauſanias** [283]) ſeine Muſik vom Apollo, und war von Geburt ein Lacedämonier. Eine Stadt in Laconien hat ihren Namen von ihm bekommen. Kein anderer alter Schriftſteller erwähnt ſeiner.

Tyrrhenus, ein Sohn des Herkules, wird für den Erfinder der Trompeten gehalten. Nach dem **Hyginus** gab ihm die Grauſamkeit ſeiner Leute Gelegenheit zu dieſer Erfindung. Sie fraßen nämlich einen Menſchen, und verſcheuchten dadurch die Einwohner der Gegend, in welcher dies geſchah. Tyrrhenus wollte ſie wieder verſammeln, und bediente ſich dazu einer durchlöcherten Muſchel [284]). Als ſie hierauf wieder zurückkamen, und einer von ſeinen Leuten ſtarb, begrub er ihn ordentlich, damit ſie weder ihn, noch ſeine Leute ferner für Menſchenfreſſer halten möchten. Seine Erfindung der Trompete bezeugt **Pauſanias** [285]).

281) Alii nonnulli ſcriptores Ardalum ajunt Troezenium Clona priorem tibicinam inſtituiſſe muſicam. *De Muſica.* Fuit autem Ardalus hic Vulcani filius, quem tibiam adinvenuiſſe opinantur. *Cal. Rhodigin. lect. antiq. lib. 27. cap. 16 pag. 1508.*

282) Non longe abeſt Muſarum cella. Feciſſe eam dicitur Ardalus Vulcani filius: a quo tibiam inventam putant. *Corinth. cap. 31.*

283) *Attica, cap. 38.*

284) *Fab. 274.*

285) *Corinthiac. cap. 21.* Tyrrhenum Hercule et Lyda muliere genitum, primum tubam inveniſſe.

Syagrus ſoll nach dem Aelian zuerſt den Trojaniſchen Krieg beſungen haben. Er blühte nach dem Orpheus und Muſäus, aber vor dem Homer [290]).

§. 68.

Von der großen Achtung, mit welcher Homer in ſeinen Gedichten über Muſik und ihre wohlthätigen Wirkungen ſpricht, und ſeine Helden ſprechen läßt, iſt ſchon ausführlich geredet worden. Dieſe Achtung war aber in den älteſten Zeiten Griechenlands bey allen einzelnen Völkern, mit weniger Ausnahme, allgemein. Man nahm bey der Errichtung der Staaten, bey der Geſetzgebung, beym Götterdienſt, bey Feſten und Vergnügungen aller Art ſtets Rückſicht auf die Muſik, und erwartete von ihr für die Bildung der menſchlichen Gemüther ſchon alle Folgen, welche ſich nach unſern Begriffen nur von einer zu einem gewiſſen Grad von Vollkommenheit ausgebildeten Kunſt erwarten laſſen. Wenn das Wort Muſik in jenen Zeiten dieſelbe Bedeutung gehabt hätte, die es in unſern Tagen hat, und nicht vielmehr ein Inbegrif faſt aller menſchlichen Künſte geweſen wäre, ſo könnten uns dieſe Nachrichten allerdings irre machen, und uns verleiten, dieſe ſo gerühmte, in ihren Wirkungen für die neu errichteten Staaten ſo heilſame und wohlthätige Muſik für etwas ganz anders zu halten, als ſie wirklich war, und den Zeitumſtänden nach ſeyn konnte. In ihrer Verbindung mit der erſten Poeſie, deren Inhalt die bürgerlichen Pflichten des Lebens betraf, und Dankgefühle für die Wohlthaten der Götter und Helden in den Herzen der Bürger aufwecken ſollte; in der weiſen durch beſondere Geſetze vorgeſchriebenen Beſtimmung ihres Gebrauchs und ihrer Anwendung, nach welcher ſie nicht jederman nach eigener Willkühr ausüben durfte; kurz in ihrer Verbindung mit der Poeſie und unter dem Schutze der Geſetze konnte ſie alle die gerühmten Dienſte leiſten, ohne eben nach unſern Begriffen einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht zu haben. Die Sänger Homers waren, wie man aus allen Umſtänden urtheilen muß, wahre Bänkelſänger; ihr Geſang war von Seiten der Kunſt und innern Schönheit betrachtet, gewiß nicht beſſer als der Geſang unſerer Bergleute, die ſich ebenfalls mit einer Cither begleiten. Dennoch rührte Demodocus den Ulyſſes bis zu Thränen, als er ihm ein Lied vorſang, welches von den Leiden der Griechen und von dem hölzernen Pferde handelte, wodurch Troja endlich erobert wurde. Da Ulyſſes bey dieſer Eroberung eine Hauptrolle geſpielt, und ſo viele Leiden ausgeſtanden hatte als irgend ein anderer Grieche, ſo lag der Inhalt des Liedes ſeinem Herzen von ſelbſt ſchon ſo nahe, daß der Sänger nur wenig äuſſere Kunſtſchönheit hinzu zu thun hatte, um dem Liede volle Kraft und Wirkung zu verſchaffen, und ſich vollends ganz in das Herz des Ulyſſes hinein zu drängen. Dieſer weiſen Wahl des Inhalts war alſo die Wirkung zuzuſchreiben, welche das Lied des Demodocus auf den Ulyſſes machte, nicht der Schönheit der Muſik und des Geſangs.

Gerade ſo war es bey allen Gelegenheiten beſchaffen, wo die Muſik in den älteſten Zeiten Griechenlands den Nachrichten der Schriftſteller zufolge, ähnliche große Wirkungen hervorbrachte. Ueberall lag der Inhalt des Geſangs den Herzen der Zuhörer nahe, denn er beſtand entweder aus Lehren der bürgerlichen und häuslichen Pflichten, oder aus Begebenheiten einheimiſcher Götter und Helden. In dem einen Falle waren ſie ein nützlicher Unterricht, und im zweyten eine angenehme Erinnerung an wichtige und allgemein bekannte Vorfälle, an welchen entweder jederman Theil genommen hatte, oder Theil hätte nehmen können.

290) Poeta quidam nomine Syagrus extitit poſt Orpheum et Muſæum, qui dicitur primus Trojanum bellum cecinisſe, maximo illo argumento occupatus, idque etiam ausus aggredi. *Var. hiſtor. lib. 14 cap. 21.*

§. 69.

Nach dieser kleinen Betrachtung wird es leicht begreiflich werden, woher es gekommen ist, daß die ältesten Stifter und Gesetzgeber der verschiedenen griechischen Staaten, so große und nützliche Einflüße auf die Sittlichkeit und das Wohl ihrer Unterthanen von der Musik erwarteten, und, wie die Nachrichten hierüber versichern, auch erhielten. Die alten Arkadier, Lacedämonier und Cretenser hatten hierin vor den übrigen griechischen Staaten vielleicht etwas voraus, und trafen vorzügliche Verfügungen, um durch einen weisen Gebrauch der Musik tugendhafte Gesinnungen, Mäßigung der leidenschaften, Empfindungen des Muths, der Frömmigkeit u. s. f. in ihren Herzen theils zu erregen, theils zu unterhalten. **Athenäus**, **Plato**, **Aristoteles**, und noch eine Menge anderer, ehrwürdiger Philosophen und Geschichtschreiber des Alterthums bezeugen es. Keine Nachricht hierüber ist aber merkwürdiger, als die, welche uns **Polybius** hinterlassen hat. Dieser glaubwürdige und einsichtsvolle Geschichtschreiber redet von den Grausamkeiten, welche die **Aetolier** an den Cynäthiern ausübten, und von dem wenigen Mitleiden, welches ihnen ihre Nachbarn bewiesen hatten. Nachdem er das Unglück dieses Volks beschrieben hat, macht er einige Betrachtungen darüber, die hier ganz eingerückt zu werden verdienen.

„Da die **Arkadier** von den Griechen nicht nur wegen der Feinheit ihrer Sitten, Wohlthätigkeit und Menschlichkeit gegen Fremde, sondern auch wegen ihrer Frömmigkeit und Religion geschätzt werden; so wird es nicht undienlich seyn, in Rücksicht auf die **Cynäthier** mit wenig Worten zu untersuchen, wie es möglich ist, da sie ihrem Ursprunge nach unstreitig Arkadier sind, daß sie sich durch ihre Grausamkeit, und durch alle Arten von Verbrechen, von den übrigen Griechen der damaligen Zeit so sehr unterschieden haben. Mich dünkt, die Schuld davon liege blos daran, daß sie das erste und einzige Volk von allen Arkadiern waren, denen die löblichen Anordnungen ihrer Vorfahren unbekannt blieben, welche sich auf die Natur derjenigen gründeten, welche Arkadien bewohnen."

„Die Kenntniß der Musik, nämlich derjenigen, welche diesen Namen verdient, hat ihren Nutzen überall; aber bey den Arkadiern ist sie durchaus nothwendig. Denn wir müssen nicht glauben, was **Ephorus** am Anfange seines Werks, seiner ganz unwürdig behauptet, daß die Musik als eine Art von Bezauberung bloß in der Absicht unter die Menschen gekommen sey, um sie zu täuschen und irre zu führen. Auch dürfen wir nicht glauben, daß es ohne Grund geschehen sey, wenn die alten Einwohner von Creta und Lacedämon den Gebrauch der sanfteren Musik im Kriege, dem Gebrauche der Trompete vorzogen, oder wenn die Arkadier bey der Einrichtung ihres Staats, so rauh sie auch außerdem in ihrer Lebensart waren, gegen die Musik eine so große Achtung bezeugten, daß sie diese Kunst nicht bloß ihren Kindern beybrachten, sondern auch ihre jungen Leute bis ins dreyßigste Jahr zur Erlernung derselben anhielten. Diese Einrichtungen sind überall und jedermann bekannt. Eben so weiß man, daß die Arkadier beynahe das einzige Volk sind, den welchen sich die Jugend, ihren Gesetzen zufolge, von Kindheit an dazu gewöhnt, Hymnen und Päane zur Ehre der Götter und Helden ihres Vaterlandes zu singen. Sie lernen außerdem die Lieder des **Philoxenus** und **Timotheus**. Ferner werden alle Jahre, während des Bacchusfest diese jungen Leute in zwey abgesonderte Haufen getheilt, wovon der eine aus Knaben, der andere aus Jünglingen besteht, die unter Begleitung der Flöten, mit großem Wetteifer auf ihren Schaubühnen tanzen, und die Spiele feyern, welche von einem jeden Haufen ihren Namen führen. Selbst in ihren Gesellschaften und bey ihren Lustbarkeiten, bringen die Arkadier ihre Zeit nicht mit Gesprächen und Erzählungen zu, sondern mit abwechselndem Singen, und gegenseitigen Ermunterungen zu dieser Uebung. Sie halten es für keine Schande, ihre Unwissenheit in andern Künsten zu gestehen, allein ihre Geschicklichkeit im Singen können sie nicht verläugnen, weil sie bey allen Vorfällen genöthiget sind, sich dieses Talent zu erwerben. Und wenn sie ihre Geschicklichkeit

geſtehen, ſo können ſie nicht umhin, auch Proben davon abzulegen. Singen können, und nicht ſingen wollen, würde bey ihnen für die gröſte Schande gehalten werden. Außerdem werden ihre jungen Leute auf gemeine Veranſtaltung und Koſten im Tanzen und Kriegsübungen unterrichtet, und zwar nach der Muſik der Flöten. Alle Jahre müſſen ſie in Gegenwart ihrer Mitbrüder Proben von ihrer Geſchicklichkeit ablegen."

„Durch ſolche Anordnungen ſcheinen nun, nach meiner Meynung, die erſten Geſetzgeber keinesweges die Abſicht gehabt zu haben, Schwelgerey und Weichlichkeit einzuführen; ſie haben vielmehr auf die Lebensart der Arkadier Rückſicht genommen, die durch harte und mühſame Handarbeiten ſehr ernſthaft und rauh wurden, ſo wie auch auf die Einflüſſe der Kälte und ſtrengen Luft in Arkadien, wodurch die Sitten der Einwohner leicht ſehr grob und rauh werden konnten. Denn es iſt ſehr natürlich und begreiflich, daß der Menſch von der Beſchaffenheit der Luft etwas annimmt. Daher kommt es denn, daß verſchiedene Völker, nach Verſchiedenheit der von ihnen bewohnten Himmelsſtriche, nicht bloß an äußerer Geſtalt und Farbe, ſondern auch in ihren Gewohnheiten und Beſchäftigungen von einander ſehr verſchieden ſind. Um alſo die Wildheit und Rauhigkeit der Arkadier zu mäßigen, machten ihre Geſetzgeber alle die erwähnten Einrichtungen, und verordneten noch außerdem mancherley Zuſammenkünfte und Opfer, ſowol für die Männer als für die Weiber; auch Tänze für ihre Kinder beyderley Geſchlechts. Mit einem Worte, ſie wendeten alle mögliche Mittel an, die natürliche Rauhigkeit und Barbaren der Arkadier zu mildern und zu zähmen, und ihre Sitten zu bilden."

„Die Cynäthier hingegen, welche die rauheſten und wildeſten Gegenden von Arkadien bewohnten, verabſäumten alle dieſe Hülfsmittel, zu deren Anwendung ſie der angeführten Urſache wegen um ſo mehr Gründe hatten. Sie waren von Natur zur Zwietracht und Uneinigkeit geneigt, und ſind am Ende ſo wild und barbariſch geworden, daß es keine Stadt in ganz Griechenland giebt, wo ſo viele und ſo abſcheuliche Verbrechen begangen werden als in der Stadt Cynäthe."

„Ein Beyſpiel von dem unglücklichen Zuſtande, worin ſich dies Volk befindet, und von dem Widerwillen, welchen alle Arkadier gegen ihre Einrichtungen haben, iſt die Begegnung, welche man ihren Abgeordneten erwies, welche ſie nach dem ſchrecklichen Blutbade in Cynäthe an die Lacedämonier ſandten. In allen Arkadiſchen Städten, wohin dieſe Abgeordneten kamen, ward ihnen ſogleich durch einen Herold angezeigt, daß ſie unverzüglich wieder abreiſen ſollten. Die Einwohner von Mantinea giengen nach der Abreiſe dieſer Geſandten ſogar ſo weit, daß ſie ſich durch Sühnungsopfer wieder reinigten, und die Opfer um ihre Stadt und Gebiet führten, um ſowol das eine als das andere ebenfalls zu reinigen."

„Wir haben dies alles erzählt, erſtlich, damit andere Städte nicht ſogleich im allgemeinen die Gebräuche der Arkadier tadeln mögen, oder damit nicht einige Arkadier ſelbſt, aus dem falſchen Vorurtheile, daß ihnen die Erlernung der Muſik bloß als ein unbedeutender Zeitvertreib erlaubt ſey, bewogen werden, dieſes Stück ihrer guten Zucht zu vernachläßigen. Zweytens, um die Cynäthier mit Hülfe der Götter zu bewegen, durch Erlernung der freyen Künſte, und vornehmlich der Muſik, ihre Gemüthsart menſchlicher und milder zu machen. Denn dies iſt das einzige Mittel, wodurch ſie jemals von der Wildheit befreyt werden können, welche ſie angenommen haben." [291]).

Es iſt hier nicht der Ort, weitläuftigere Betrachtungen über dieſen Gebrauch und dieſe vom Polybius erzählte wohlthätige Wirkung der Muſik, anzuſtellen; im zweyten Theil dieſes Kapitels wird eine ſchicklichere Gelegenheit dazu vorkommen. Hier iſt es genug, zu bemerken, daß man im Alterthum allgemein ſolche Begriffe von den Wirkungen der Muſik hatte, wie ſie Polybius in der ange-

291) *Polybii hiſtor. lib. 4. cap. 20* und *21.*

führten Stelle geäußert hat. Nach dem Zeugnisse des **Athenäus** waren aber auch zu den Zeiten des Trojanischen Krieges die Sitten der Sänger noch unverdorben, und sie selbst bescheiden und klug [292]). Sie waren noch die Weisen ihres Volks, genossen ihrer überwiegenden Kenntnisse wegen die unbegränzte Achtung desselben, und waren eben dadurch im Stande, durch ihre Gesänge desto leichter und nützlicher auf die Empfindungen und Sitten der Menschen zu wirken. — Wir fahren nun fort, die Namen solcher Sänger des Alterthums zu verzeichnen, welchen noch vor den Zeiten Homers nicht nur diese Tugenden sondern auch zum Theil musikalische Erfindungen von den alten Schriftstellern zugeschrieben werden.

§. 70.

Noch vor dem Orpheus und Musäus soll, nach dem Berichte des **Clemens** von Alexandrien, eine Dichterin mit Namen **Phemonoe** gelebt haben, welche man entweder für eine Tochter oder wenigstens für eine Priesterin des Apollo hält. Einige halten sie auch für die cumanische Sibylle. Jedoch sind hierin die Meynungen verschieden. Am meisten übereinstimmend sind die Schriftsteller darin, daß sie wirklich eine Pythia zu Delphi und Erfinderin der hexametrischen Verse war [293]), womit sie zuerst ihre Orakelsprüche absang.

Olen war ebenfalls ein solcher Dichter und Priester, dem man die nämlichen Erfindungen zuschreibt [294]).

Pamphus folgt auf den **Olen**, und hat bey den Atheniensern die ältesten Hymnen verfertigt [295]).

Melanopus von Cumesa machte nach dem **Olen** einen Lobgesang auf die beyden Göttinnen Hecaerge und Upis, welche dem Apollo das erste Opfer der Hyperboreär nach Delos brachten [296]).

Palamedes, von dessen anderweitigen Erfindungen **Fabricius** in seiner griechischen Bibliothek nachgesehen werden kann, wird nach dem **Orpheus** und **Pisander** für den dritten epischen Dichter gehalten, und hat ein Gedicht vom Trojanischen Krieg gemacht. Ein Schüler von ihm war

Corinnus aus Troja, ebenfalls ein heroischer Dichter, der noch vor dem Homer gelebt hat [297]).

Paläphatus aus Athen hat nach dem **Suidas** ein Gedicht von ungefähr 5000 Versen, unter dem Titel Cosmopöia, geschrieben.

Agias, ein Musikus, soll um die Zeit der Zerstörung von Troja gelebt haben, und pflegte zu denen, welche sich zur Zeit der Bacchanalien in den Orchestern mit Storax räucherten, zu sagen, daß sie lieber einen phrygischen Geruch machen sollten [298]). **Casaubonus** versteht unter dieser Rede, daß **Agias** die Empfindung des Gehörs auf den Geruch übertragen und einen so sanften und weichen Geruch verstanden habe, als die phrygische Harmonie in ihrer Art fürs Ohr ist.

292) Fuit autem eo sæculo modestum cantorum genus, et philosophica prorsus morum integritate. *Deipnos. lib. I. cap. 11.*

293) *Pausan. Phocic. cap. 5.*

294) Olen antiquissimus vates et ὑποποιός, quem hymnorum vetustorum qui in Delo canebantur auctorem, et primum hexametros versus commentum nonnulli prodiderunt. *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 17.*

295) Et qui post Olenem carmina fecerunt, Pamphus et Orpheus. *Pausan. Boeotic. cap. 27.* At Pamphus, qui Atheniensibus hymnos antiquissimos fecit. *Ibid. cap. 29.* Pamphus Lini æqualis, Pausaniæ Πάμφως, Philostrato Παμφώ Atheniensis, ante Homerum ἴση et ὕμνους composuisse dicitur, quos Lycomedi cum hymnis Olenis et Orphei inter Sacra Eleusynia decantarunt. *Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 22.*

296) Post Olenem canticum Melanopus Cumanus in Opin et Hecaergen decantavit. *Pausan. Eliac. pr. cap. 7.*

297) *Suidas* und *Fabricius.*

298) Agias Musicus dicebat, Styracis, quem in Orchestris per Bacchanalia suffiunt, odorem Phrygium olfacientibus esse. *Athenæus Deipnos. lib. 14 cap. 5.*

Pronapides (man ſchreibt ihn auch Prosnautides, Protenides, Prosmantides), aus Athen, war nach dem Diodor von Sicilien Homers Lehrer, und ein ſehr guter Muſikus [299]). Er hat ein Gedicht unter dem Namen Protocoſmon gemacht, worin er die Entſtehung der Welt beſchreibt. Er hat ſich wie Orpheus und Linus pelasgiſcher Buchſtaben bedient.

Creophylus aus Chio oder Samos, ſoll eine Tochter des Homer geheyrathet, nach andern aber bloß ein Freund und Nacheiferer im Geſang von ihm geweſen ſeyn, und ſich bey ihm aufgehalten haben. Wenn von einigen berichtet wird, er habe vom Homer ein Gedicht auf die Eroberung von Oechalia zum Geſchenk bekommen, ſo wird dieſes durch ein Epigramm des Callimachus, welches Strabo anführt, widerlegt, worin Creophylus und nicht Homer als Verfaſſer des erwähnten Gedichts genannt wird.

Es giebt zwar noch eine Menge anderer Dichter, die vor Homer gelebt haben ſollen, ſie haben aber ſämmtlich zu wenig Beziehung auf den Hauptzweck dieſes Werks, als daß es von einigen Nutzen ſeyn könnte, wenn wir ſie alle anführen wollten. Wir ſuchen daher den Beſchluß dieſes Abſchnitts, und damit zugleich den hellern Zeiten und wichtigern Begebenheiten ſobald als möglich näher zu kommen.

§. 71.

Bisher iſt von lauter ſolchen Dichtern und Sängern des Alterthums gehandelt worden, von deren Werken nach der gewöhnlichſten Meynung gar nichts, nach einigen aber nur kleine, unbedeutende Fragmente auf die Nachwelt gekommen ſind. Mit den Zeiten Homers verliert ſich dieſe Armuth allmälig, der unſtreitig der erſte Dichter iſt, deſſen auf uns gekommene Werke nicht untergeſchoben ſind, wie ſo viele andere, ſondern vielleicht nur durch ſo viele Jahrhunderte einige Veränderungen erlitten haben. Von der Achtung dieſes Patriarchen der Dichtkunſt für Muſik iſt ſchon geredet worden. Wir haben daher hier nur in der Kürze etwas von ſeinen Lebensumſtänden nachzuholen. Wären uns mit ſeinen Gedichten auch die Melodien aufbehalten worden, womit er ſie ſelbſt ſang, ſo würden ſeine Lebensumſtände in der Geſchichte der Muſik einen ſo wichtigen Platz, und eine ſo ausführliche Unterſuchung verdienen, als in einer Geſchichte der Dichtkunſt. Da wir aber von dieſen Melodien nichts mehr wiſſen, und uns kaum eine dunkele Vorſtellung von ihrer Beſchaffenheit machen können, ſo wird er mit Recht bloß als Dichter betrachtet, von deſſen Leben nur das nöthigſte angeführet zu werden braucht.

So viele Nachrichten uns von Homer durch ältere Geſchichtſchreiber aufbehalten worden, und ſo viele ganze Lebensbeſchreibungen man ſogar von ihm hat, ſo iſt doch bisher weder ſein Vaterland und ſeine Eltern, noch das Zeitalter, in welchem er lebte, mit Gewißheit beſtimmt worden. Von ſeinem Zeitalter ſind die Meynungen der Chronologen nicht weniger als einige Jahrhunderte auseinander. Doch kommen am Ende die meiſten Meynungen darin überein, daß er nach den arundelianiſchen Marmorn ungefähr 1000 Jahre vor Chriſto und 300 Jahre nach der Zerſtörung von Troja gelebt habe. Ueber ſein Vaterland iſt die Ungewißheit noch größer. Pope ſagt, man habe Himmel und Erde aufgeboten, um dieſe Zweifel zu entſcheiden. Adrian befragte das Orakel und der Grammaticus Appion die Geiſter. Ein alter griechiſcher Vers nennt ſieben und Suidas gar neunzehn Städte, welche ſich um die Ehre ſtritten, die Geburtsſtädte Homers zu ſeyn. Chios und Smyrna haben noch den meiſten Meynungen die wichtigſten und gegründetſten Anſprüche auf dieſe Ehre behalten. Von ſeinen Eltern iſt alles, was man weiß und vermuthet, ſchon §. 60 angeführt worden. Eben ſo von ſeinem Lehrmeiſter, dem Pronapides. Den größten Theil ſeiner Kenntniſſe ſcheint ſich Homer durch große Reiſen erworben zu haben. Er beſuchte Egypten, und daß er Griechenland durchreiſet und ſehr genau gekannt

299) Pronapides Homeri Magiſter, vir ingenio, Muſicaque egregius. *Bibl. hiſtor. lib. 3.*

haben müſſe, beweiſen ſeine Beſchreibungen deſſelben, welche er bey Gelegenheit des Verzeichniſſes der griechiſchen Flotte gemacht hat. Aus dieſen Reiſen hat ein alter Schriftſteller vermuthet, Homer müſſe wohlhabend geweſen ſeyn. In den neuern Zeiten läßt ſich aus den Reiſen der Sänger kein ähnlicher Schluß machen, und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß Homer ſich eben ſo durch Egypten und Griechenland durchgeſungen hat, wie die neuern Sänger ſich durch Europa ſingen. **Pauſanias** ſagt ausdrücklich, er ſey arm geweſen, und habe von Stadt zu Stadt ziehen müſſen, um Lebensunterhalt zu gewinnen; (Corinthiac. cap. 33) und der unbekannte Verfaſſer ſeiner Lebensbeſchreibung ſagt: Vagus ac erro per urbes Poemata cantitabit. In ſeinen ſpätern Jahren verlor er das Geſicht, und ſtarb in einem hohen Alter. **Thomas Blackwell** ein Schottländer entwickelt in einer Schrift (Enquiry into the Life and Writings of Homer) die Frage, wie viel die verſchiedenen uns bekannt gewordenen Vorfälle im Leben **Homers** beygetragen haben, ihn zu einem ſo vorzüglichen epiſchen Dichter zu machen; und **Pope** giebt eine vortrefliche Schilderung von dem Charakter deſſelben, aus **Homers** eigenen Schriften gezogen.

Der Gedichte, auf welche der Ruhm Homers vorzüglich gegründet iſt, ſind nur zwey, die **Ilias** und die **Odyſſee**. Die Aechtheit der ihm zugeſchriebenen Hymnen, Epigrammen und anderer Gedichte, iſt noch unerwieſen. Nach dem Tode **Homers** wußte man lange nichts weiter von ſeinen Gedichten, als durch ein dunkeles Gerücht. Als aber **Lycurg** eine Reiſe nach Aſien machte, und ſie daſelbſt ſah und hörte, ſchrieb er ſie ab, und brachte ſie nach Griechenland. Sie beſtanden aber in dieſer Zeit noch aus lauter einzelnen Stücken, die nach ihrem Inhalt benannt waren. Man nannte dieſe Stücke Rhapſodien, und diejenigen, welche ſie abſangen, Rhapſodiſten. **Piſiſtratus** von Athen brachte ſie zuerſt in diejenige Ordnung, in welcher ſie noch ſind; und nach dem **Plutarch** hat ſie **Ariſtoteles** nach einiger Zeit zum Gebrauch **Alexanders des Großen** von eingeſchlichenen Fehlern gereiniget [300]). **Alexander** fand ſo viel Vergnügen daran, daß er zu ſagen pflegte, ihre Pracht ſey ſo groß, daß ſie nicht mit der Cither wie andere Gedichte, ſondern mit der Trompete begleitet zu werden verdienten [301]).

Nach dem Tode **Homers** wurden ihm Tempel und Statuen errichtet. In einem ſolchen Tempel, welchen nach dem **Aelian** Ptolemäus Philopator errichtet haben ſoll, iſt deſſen Statue mit den Städten umgeben, welche ſich um die Ehre ſtreiten, ſeine Geburtsſtädte zu ſeyn; und ein Maler Galaton läßt ihn in einem Gemälde ſeine Gedichte ſingen, und eine Menge umſtehender Dichter alles auffammeln, was aus ſeinem Munde geht [302]).

Homer ſoll einen Bedienten, mit Namen **Scindapſus** gehabt haben, der der Sohn einer Flötenſpielerin Poecila war, und ein muſikaliſches Inſtrument erfand, welches ſeinen Namen erhielt. (Eſt autem Scindapſus ſidibus quatuor aptum inſtrumentum etc. *Athen. Deipnoſ. lib. 4. c. 25.*) Dies Inſtrument war der Lyre ähnlich:

Scindapſum magnum, lyræ ſimilem manibus pulſans, et
Exanuens, ex viridi novellaque myrica fabricatum.
Theop. Colophon. ap. Caſaubon. in Athen. Deipnoſ.

300) *Vita Alexandri pag.* 630.

301) Cum vero carmina pleraque ad tibiam vel citharam cani ſoleant, carminis Homerici ea eſt majeſtas, ut diſerit Alexander magnus, non ad citharam, ſed ad tubam cani oportere. *Gerh. I. Voſſius, Inſt. poet. lib. 3. cap. 7. §. 15.*

302) Ptolemæus Philopator, extruens Homero templum, ipſum quidem decore ſedentem collocavit: circa ſtatuam vero undique civitates poſuit omnes, quæ certatim Homerum ſibi vendicant. Galaton vero pictor, Homerum quidem pinxit vomentem, reliquos autem poetas ea, quæ ipſe evomuiſſet, hauſtentes. *Var. hiſtor. lib. 13 cap. 22.*

Weil er nach dem Tode Homers deſſen Körper nicht verbrannt hatte, wurde er zu Chius verurtheilt, tauſend Drachmen zur Strafe zu bezahlen. Wie ſich übrigens dieſer Bediente zur Armuth Homers verhält, und auf welche Weiſe der Bediente eines ſo armen Herrn tauſend Drachmen zu bezahlen vermochte, laße ich als unbegreifliche Dinge unentſchieden.

§. 72.

Heſiodus wird von einigen für älter, von andern aber für jünger als Homer gehalten. Aus verſchiedenen Begebenheiten ergiebt ſich aber, daß ſie Zeitverwandte geweſen ſeyn müſſen. Der Vater des Heſiodus lebte zuerſt in Cuma, einer aeoliſchen Inſel, zog aber bald nach Aſcra, einem Flecken in Böotien am Fuße des Helikon. Man glaubt, an dieſem letztern Orte ſey Heſiodus geboren worden; er widerſpricht dieſer Meynung aber ſelbſt, indem er erzählt, er ſey ein einzigesmal zur See geweſen, als er von Aulis nach Euböa, und von da nach Chalcis gieng, wo er mit dem Homer in einen poetiſch-muſikaliſchen Wettſtreit gerieth. Eben dieſer Wettſtreit iſt ein Hauptbeweis, daß Homer und Heſiodus Zeitverwandte geweſen ſind. Es iſt zwar von einigen bezweifelt worden; man hat aber dagegen nicht nur eine Stelle aus den Gedichten des Heſiodus ſelbſt, ſondern auch noch die Aufſchrift eines Dreyfußes angeführt, welchen er als Ueberwinder in dem Streite zum Geſchenk erhalten hat [303]). In der letzten Zeit ſeines Lebens zog er nach Locris am Berge Parnaſſus. Pauſanias ſagt von ihm, er habe ein unthätiges Landleben geführt, und ſey kein Freund von Reiſen geweſen. Auch bemühte er ſich eben ſo wenig als Homer um die Gunſt der Großen [304]).

Sein Tod war gewaltthätig; denn er wurde von den Brüdern eines Frauenzimmers ermordet und in die See geworfen, weil man glaubte, er habe ihr die Ehre geraubt. Die Delphinen nahmen ſeinen Körper auf, und brachten ihn nach Molicria, wo die Locrier eben ein Feſt feyerten. Der Anblick ſeines todten Körpers machte einen ſolchen Eindruck auf ſie, daß ſie ſich entſchloſſen, den Mann, welchen ſie ſo ſehr geehrt hatten, an ſeinen Mördern zu rächen. Die Mörder wurden entdeckt, in die See geſtürzt und ihre Häuſer zerſtört. Heſiodus erhielt ein Grabmal von den Orchomeniern, und am Helikon ſteht unter andern Statüen auch eine von ihm, die ihn nach dem Pauſanias ſitzend mit einer Cither auf den Knien vorſtellt. Dennoch war die Cither nicht ſein Inſtrument; denn er berichtet ſelbſt, daß er ſeine Gedichte mit einem Lorbeer in der Hand abgeſungen habe [305]).

§. 73.

Thaletas oder Thales aus Creta oder vielmehr aus einer von den drey Cretiſchen Städten, Gnoſſus, Elyrus oder Gortyna [306]), iſt nach dem Homer und Heſiodus der nächſte Barde, deſſen hier gedacht werden muß. Von einigen Schriftſtellern wird er mit dem Thales aus Milet, dem Stifter der joniſchen Philoſophie, verwechſelt. Der unſrige war aber älter, und ein Zeitverwandter des ſpar-

303) Varro quidem apud Gellium lib. III. cap. 2 non dubium eſſe ait, quin aliquo tempore eodem vixerint, idque ex epigrammate oſtendi, quod in tripode ſcriptum eſt qui in monte Helicone ab Heſiodo poſitus traditur lib. III. Anthol. pag. 389 et apud Dionem Chryſoſtomum orat. 2 de regno ſtatim ſub initium, et in certamine Homeri atque Heſiodi p. 327.

Ἡσίοδος Μοῦσαι Ἑλικωνίδες τόν ῥ' ἀνέθηκαν
Τῶν ὑμνησάντων ἐν χαλκίδι δῖον Ὅμηρον.
Heſiodus poſuit Muſis Heliconibus iſtum,
Cum cantu vicit divinum in Chalcide Homerum.

Ferner:

Ἐν Δήλῳ νέοι πρῶτον ἐγὼ καὶ Ὅμηρος ἀοιδοὶ
Μολπάσαμεν ἐν παροιθε ἑὸν ἐπος ῥάψαντες ἀοιδῇ.
In Delo tum primum ego, Mœnidesque poetæ
Luſimus, inque novis carmen cantavimus hymnis.
Fabricii Bibl. gr. lib. I. cap. 13.

304) *Attic. cap. 2.*

305) *Boeotic. cap. 30.*

306) *Fabricii Bibloth. gr. lib. I. cap. 35.*

tariſchen Geſetzgebers Lycurgus. Er lebte ungefähr 300 Jahre nach dem Trojaniſchen Krieg. Nach dem Plutarch war er dem Anſcheine nach ein lyriſcher Dichter und Muſiker; aber zugleich ein großer Philoſoph und Politiker. Lycurg lernte ihn auf einer Reiſe kennen, und nahm ihn von Creta mit ſich nach Sparta, um an ihm bey der Einrichtung ſeiner neuen Regierungsform einen Gehülfen zu haben. Seine Lieder waren (ſährt Plutarch ferner fort) lauter Ermahnungen zum Gehorſam und zur Einigkeit, und er gab ihnen durch die Annehmlichkeit ſeiner Stimme den größten Nachdruck. Plato ſpricht ebenfalls von ſeiner bezaubernden Singart. Er bildete dadurch nach und nach die Sitten ſeiner Zuhörer, beförderte ihren Hang zur Tugend, und erregte friedliche und edle Geſinnungen in ihren Herzen. Thaletas erleichterte dadurch dem Lycurg die Einführung ſeiner neuen Geſetze ungemein. Auſſer dieſen großen Verdienſten, und dieſer vortreflichen Anwendung des Geſangs werden dem Thaletas von Plutarch noch andere muſikaliſche Erfindungen zugeſchrieben, z. E. Päane, und ſowol poetiſche als muſikaliſche neue Rhythmen; Strabo ſchreibt ihm beſondere cretiſche Lieder zu [307]). Porphyrius ſagt, Pythagoras habe die alten Päane von Thaletas vorzüglich gerne geſungen [308]). Auch ſoll er in Arkadien und zu Argos verſchiedene Arten von Tänzen eingeführt haben. Der Scholiaſt des Pindar hält ihn für den erſten, welcher Hyporchemata componirt hat, und nach dem Athenäus ſind ſeine Lieder noch lange nach ſeinem Tode, bey den Spartanern geſungen worden. Pauſanias [309]), Plutarch [310]) und Martianus Capella [311]) berichten endlich, daß Thaletas mit ſeiner Muſik Krankheiten geheilt, und ſogar eine Peſt vertrieben habe.

Es hat noch ein anderer Thaletas gelebt, der ebenfalls ein Cretenſer, Dichter und Tonkünſtler, aber jünger als Lycurgs Freund war. Newton rechnet ihn unter die erſten Sieger in den pythiſchen Spielen, und Doct. Blair ſetzt ihn ins 673ſte Jahr vor Chriſto. Plutarch macht ihn zu einem Zeitverwandten des Solon, und hält ihn eigentlich für denjenigen, welcher die Lacedämonier durch die Süſſigkeit ſeiner Lyre von der Peſt befreyt hat.

Vierter Abſchnitt.

Von der Muſik der Griechen vom Anfang der Olympiaden, bis dieſe Nation von den Römern unterjocht wurde, nebſt einer Nachricht von ihren muſikaliſchen Wettſtreiten.

§. 74.

Der Zuſtand der Muſik durch die dunkeln Zeiten der griechiſchen Geſchichte iſt in den vorhergehenden Abſchnitten nach Möglichkeit kenntlich gemacht worden. Man hat geſehen, daß die großen Wirkungen und die allgemeine Anwendung derſelben bey allen möglichen Vorfällen des Lebens ihr nur in ſo ferne zugeſchrieben werden konnten, als man unter ihrem Namen einen Inbegrif aller damaligen Kennt-

307) Sic et rhythmis quos Creticos vocant uti docuit contentiſſimis in cantilena, quorum autor Thales traditur, cui pæanes etiam, aliaque uſitata iſtis carmina, multaque præterea inſtituta adſcribuntur. *Geograph. lib. 10 pag. 331.*

308) Veteres Thaletis pæanas decantare ſolitum Pythagoram refert Porphyrius in hujus vita pag. 21. *Fabricii Bibl. gr. loc. cit.*

309) Quod ipſum apud Lacedæmonios, ſedata peſtilentia fecit Thales. *Attic. cap. 14.*

310) Et Thaletem Cretenſem, quem Pythii Apollinis oraculo accitum a Lacedæmoniis, muſica peſtem tum graſſantem ſedaſſe Prætinas ſcribit. *De Muſica circa fin.*

311) Thaletem Cretenſem citharæ ſuavitate compertum morbos ac peſtilentiam fugaviſſe. *De nupt. Philolog. lib. IX. pag. 178. Edit. Marc. Meibom.*

niſſe verſtand. Nicht nur Dicht- und Tonkunſt, mit einander verbunden, hatte dieſen Namen; ſondern auch noch alle diejenigen Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten, welche die Lateiner unter die ſtudia humanitatis rechneten, wurden Muſik genannt. Du Bos ſagt, die Muſik der Alten ſey ars decoris in vocibus et motibus geweſen, und erklärt ſich blos aus dieſem gröſſern Umfange die groſſen Wirkungen, welche ihr zugeſchrieben werden. Man muß daher die Muſik der Töne, von derjenigen Muſik, welche bey den Griechen ſo wirkſam befunden, und deswegen ſo auſſerordentlich hochgeachtet wurde, ſorgfältig unterſcheiden. Man findet Beyſpiele, daß ſelbſt Alte dieſen Unterſchied ſchon gemacht haben. Sextus Empiricus[312] theilt die Muſik in drey Gattungen. Die erſte hatte mit den Verhältniſſen der Töne und der Zeit zu thun, und war gewiſſermaaſſen die theoretiſche. Die zweyte beſchäftigte ſich mit der wirklichen Ausübung der Muſik auf Inſtrumenten aller Art, und war das, was wir die praktiſche nennen. Die dritte endlich breitete ſich über alles aus, was in den Werken der Natur und der Menſchen der Schönheit fähig iſt, und ſie unterſcheiden oder hervorbringen lehrt[313]. Nach dem Quintilian[314] wurde von den Alten auch die Grammatik als ein Theil der Muſik angeſehen, und ſowol der muſikaliſche als grammatiſche Unterricht einerley Lehrern anvertraut. Daß auch mehrere Arten von Tanz damit verbunden waren, iſt bekannt und ſchon häufig angeführt worden.

Beym Anfang der Olympiaden war der Zuſtand der Muſik ungefähr noch der nämliche. Erſt lange nachher, nachdem ſchon ein ordentliches Theater bey den Griechen errichtet war, und dadurch jeder einzelner Zweig der menſchlichen Kenntniſſe und Künſte ſo erweitert wurde, daß kein einzelner Mann mehr im Stande war, ihnen allen Genüge zu thun, wurden ſie vereinzelt, und unter verſchiedene Perſonen vertheilt. Der Sänger fühlte, daß er in einer ruhigen Stellung des Körpers ſchöner ſingen konnte, als wenn er verbunden war, ſeinen Geſang mit den Bewegungen des Tanzes zu begleiten. Er fühlte ſogar, daß ſein Geſang auch dadurch noch an Schönheit und Vollkommenheit gewinnen muſte, wenn die Inſtrumentalbegleitung nicht ſeine eigene, ſondern eines andern Sorge wäre. Daher ſang nun der eine die Verſe, und ein anderer begleitete ſeinen Geſang mit einem Inſtrumente. Virgil drückt dieſe Trennung des Geſangs und der Inſtrumentalbegleitung ſehr ſchön in folgenden Verſen aus:

Cur non Mopſe, boni quoniam convenimus ambo,
Tu calamos inflare levis, ego dicere verſus
Hic corulis mixtas inter conſidimus ulmos?
Bucol. Ecl. V. v. 1.

So wie nun Poeſie und Tanz von der Muſik getrennt wurde, ſo gieng es auch allmälig mit den übrigen Kenntniſſen, ſo daß endlich die allgemeine Muſik aller Kenntniſſe des Menſchen, auf die bloße Muſik der Töne eingeſchränkt werden mußte. Doch blieb ſowol unter den Griechen als unter den Römern noch immer ein gewiſſer Zuſammenhang unter der Muſik und den übrigen Kenntniſſen; das commune vinculum omnium ſcientiarum war noch ſichtbar, und die Verfeinerung deſſelben bis zu dem Grade, daß es den Augen der meiſten unſichtbar wurde, oder die gänzliche Abſonderung erfolgte erſt in den neuern Zeiten, da alle einzelnen Künſte und Wiſſenſchaften, welche vorher wenigſtens zum Theil, gleichſam nur noch kleine Sprößlinge waren, nach und nach zu groſſen Bäumen heran wuchſen.

Eine Menge von Zeugniſſen aus den älteſten und bewährteſten Schriftſtellern könnten hierüber angeführt werden, wenn wir nicht im zweyten Theil dieſes Kapitels eine beſſere Gelegenheit hätten, über die innere Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik im Ganzen das nöthigſte zu ſagen. Wir begnügen uns daher hier, bloß noch anzuführen, daß die griechiſchen Tonkünſtler beym Anfange der Olympiaden noch eben ſolche Barden waren, als vor und zu den Zeiten Homers; daß ſie aber bey Einführung und allmä-

312) *Adverſus Muſicos, pag. 356. Edit. Fabricii.* 313) *Inſtitut. orator. lib. I. cap. 10.*

liger Ausbildung dramatischer Vorstellungen gezwungen wurden, die in ihnen vereinigten Künste unter mehrere Personen zu vertheilen, jeden einzelnen Zweig derselben sorgfältiger zu bearbeiten, und eben dadurch dem Anscheine nach weniger, im Grunde aber ungleich wichtiger zu werden, als sie vorher waren. Sie waren zwar vorher das Ganze, und wurden jetzt nur ein einzelner Theil desselben, aber dieser einzelne Theil verhielt sich gegen das vorherige Ganze, wie der einzelne große Baum eines Waldes gegen ein junges noch nicht lange gepflanztes Bäumchen.

§. 75.

Unter den Mitteln, wodurch die Musik der Griechen ihrer Ausbildung allmälig entgegen gieng, waren die bekannten öffentlichen Spiele, die wir auch unter den Namen musikalischer Wettstreite kennen, die frühesten und wirksamsten. Es wird daher nöthig seyn, ehe wir in dieser Epoche unserer Geschichte weiter gehen, das nöthigste von ihnen beyzubringen. Ueber den ersten Ursprung, und die Veranlassung ihrer Einführung sind die Meynungen sehr getheilt. Allein, so wichtig diese Spiele auch für die Musik waren, und so häufige Gelegenheiten sie den Tonkünstlern des Alterthums gaben, ihre Geschicklichkeiten zu zeigen, so würde es doch zu weitläuftig seyn, uns weiter in eine Beschreibung derselben einzulassen, als unumgänglich zum gegenwärtigen Zweck erforderlich ist.

Die Einführung dieser Spiele scheint eigentlich religiösen Ursprungs zu seyn. Sie waren anfänglich entweder Götterfeste, oder Feyerlichkeiten zum Andenken verstorbener Heiden. Da bey allen Festen der Griechen, wie wir schon häufig gesehen haben, die Musik, der Tanz und überhaupt alles, wodurch Feste feyerlich gemacht werden können, angewendet wurde, so ist es kein Wunder, daß die Musik auch an diesen Spielen Theil hatte. Man muß sie daher nicht für solche Einrichtungen halten, die ursprünglich bloß um der Musik willen veranstaltet worden sind, so wie sie auch in der Folge nicht bloß zur Ermunterung für Tonkünstler, sondern auch für Dichter, Tänzer, Wettläufer, und Künstler von aller Art dienten. Auch waren sie nicht immer eigentliche musikalische Wettstreite, wobey ein Künstler gegen den andern kämpfte, und beyde sich einander zu übertreffen suchten, sondern nur Gelegenheiten, wobey sich mehrere Künstler, so wie etwa bey unsern Concerten, vor dem Volke öffentlich zeigen konnten. Pausanias (Eliacor. poster. cap. 14.) erzählt von dem sicyonischen Pythocritus, daß er in den olympischen Spielen, bey dem sogenannten Flötenkampfe, sechsmal, mit solchem Beyfalle auf der Flöte vorgespielt habe, daß ihm zu Ehren eine Bildsäule gesetzt wurde. Von einem Wettstreit mit irgend einem andern Künstler auf der Flöte, wird aber nichts erwähnt. Die Aufschrift auf der erwähnten Bildsäule war folgende:

Πυθοκρίτε Καλλινικου μνάματα αυλητα.
Pythocriti Callinici tibicinis monumenta.

Bey allen Festen der Griechen mußten sich Sänger, Flötenspieler, Citherspieler u. s. f. hören lassen, ohne daß man diese Feste deswegen für musikalische Wettspiele halten kann. Wenn man daher unter einem musikalischen Wettstreit nur eine solche Anstalt zu denken hat, wobey geschickte Künstler vor ganzen Versammlungen, auf ihren Instrumenten sich gegen einander hören lassen, und einer von ihnen durch bestimmte Richter nach gewissen Gesetzen für den vorzüglichsten erklärt, und als ein solcher eine gewisse Belohnung an Ehre oder Geld erhält, so waren die großen Spiele der Griechen ursprünglich nicht eigentliche Wettstreite für Tonkünstler, sondern wurden es erst in der Folge, und nur zufällig.

Der berühmtesten Spiele dieser Art waren nur viere, nämlich die olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen. Diese wurden vorzüglich die heiligen (ἱεροὶ) Spiele genannt. Außer diesen gab es aber noch eine Menge anderer, von welchen die carnischen schon angeführt sind, und die

andern noch angeführt werden ſollen, in ſofern ſie mit Muſik in einiger Beziehung ſtehen. Wir nehmen ſie nach der Ordnung, und handeln zuerſt

Von den olympiſchen Spielen.

§. 76.

Dieſe waren unter allen die berühmteſten, und wurden dem olympiſchen **Jupiter** zu Ehren bey **Olympia**, einer Stadt in Elis gehalten. **Strabo** [314]) erzählt in ſeiner Beſchreibung von Elis, daß ein äoliſches Pflanzvolk, nebſt einigen von Herkules Nachkommen, nach Ueberwindung verſchiedener Städte, und unter dieſen der Stadt **Olympia**, daſelbſt dieſe Feyerlichkeiten eingeſetzt habe, ſagt aber noch vorher, daß man überhaupt den **Herkules**, einen von den idäiſchen Dactylen, für den erſten Stifter derſelben halte. Was **Pauſanias** von der erſten Einrichtung dieſer Spiele ſagt, iſt ſchon §. 24. beyläufig erwähnt worden. Nach vielen Unterbrechungen, und Erneuerungen von **Iteleus Endymion**, **Pelius**, **Lycurg** und andern, wurden ſie endlich von **Iphitus** völlig wieder hergeſtellt, und bekamen erſt von dieſer Zeit an die dauerhafte Einrichtung, wodurch ſie in der alten Zeitrechnung ſo wichtig geworden ſind. Dies geſchah 776 Jahre vor Chriſto, und ſie wurden von nun an alle funfzig Monate, oder allemal im zweyten Monat des fünften Jahrs ununterbrochen und regelmäßig bis 440 Jahre nach Chriſto, alſo eine Zeit von 1216 Jahren hindurch gefeyert [315]). Sie dauerten jedesmal fünf Tage.

Die erſte Beſorgung dieſer Spiele war den **Piſäern** übergeben, nachher aber erhielten ſie die **Elier**, welche dieſer Oberaufſicht wegen als Bediente des olympiſchen Jupiters angeſehen, und nicht nur ungemein geachtet, ſondern auch von allen Kriegsunruhen befreyt wurden. Dieſe Spiele waren eine ſo wichtige Angelegenheit für ganz Griechenland, daß auch in den unruhigſten Zeiten während der Feyer derſelben ein allgemeiner Waffenſtillſtand beobachtet wurde, damit jederman daben erſcheinen, und ohne alle Sorge Theil daran nehmen konnte. Daher kamen nicht nur Kämpfer und Zuſchauer aus allen Theilen Griechenlands, ſondern auch aus benachbarten und entfernten Ländern in ſo großer Menge nach Elis, daß die Menge des Volks ſchon allein hinreichend war, dieſen Spielen das feyerlichſte und prachtvolleſte Anſehen zu geben. In der Folge der Zeit wurden ſie auch in andern Städten Griechenlands eingeführt. Der Lohn der Sieger beſtand hauptſächlich in der Ehre. Wohin ſie kamen, wurden ihnen die erſten und oberſten Plätze angewieſen, und noch auſſerdem nicht nur Gedichte auf ſie gemacht, ſondern ihnen auch Statuen errichtet, und ihre Namen und Thaten zum ewigen Andenken darauf eingegraben. Der Sieg in dieſen Spielen, und der dem Sieger zuerkannte Preis wurde nach dem Urtheile des **Cicero** [316]) höher als der prächtigſte Triumph eines Römers geachtet. Horaz ſang daher:

Viele lüſters, ſich Staub auf der olympiſchen Bahn zu ſammeln [317]).

Während der Feyerlichkeit ſaßen die eleiſchen Richter nackend, und hatten die Siegeskrone vor ſich, welche nach geendigtem Spiele dem Sieger von ihnen überreicht werden ſollte.

314) *Geographia*, *lib. VIII. pag. 245.* Aliis auctorem horum ludorum facientibus Herculem, unum ex Idæis Dactylis, aliis autem etc.

315) Nach der Angabe des Joh. Chryſoſtomus haben dieſe Feyerlichkeiten mit der 302ten Olympiade aufgehört. Ihren Einfluß in die Zeitrechnung haben die Olympiaden aber ſchon 28 Jahre nach Chriſto verloren, nämlich bey der 202ſten Olympiade, um welche Zeit die griechiſche Geſchichte mit der römiſchen vermehrt, und mehr nach den Jahren der Erbauung Roms, oder nach den Bürgermeiſtern gerechnet wird. Bey uns geht die Rechnung nach Olympiaden ſchon mit der 105ſten zu Ende.

316) Olympionicam eſſe, apud Græcos — — — prope majus fuit et glorioſius, quam Romæ triumphaſſe. *Ivo Flacco*, *n. 24.*

317) *Carmin. lib. I. Od. 1.*

Sunt quos curriculo pulverem Olympicum
Collegiſſe juvat.

§. 77.

Obgleich, wie ſchon bemerkt worden iſt, die Hauptabſicht dieſer olympiſchen Spiele nicht auf muſikaliſche Wettſtreite gerichtet war, und anfänglich die Muſik hauptſächlich nur zur Verherrlichung des Feſtes dienen ſollte, ſo wurden doch auch bisweilen für ſie Preiſe beſtimmt, und förmliche Wettſtreite unter den Tonkünſtlern angeſtellt. Dies geſchah bisweilen für den Geſang allein, bisweilen aber auch und zwar am meiſten mit Begleitung eines Saiteninſtruments; denn die Dichter nannten ſich deswegen lyriker, weil ſie ihre Lieder und Geſänge gewöhnlich mit der lyre begleiteten. Außer dem Geſange, der auf die vorbeſagte Weiſe begleitet wurde, kamen aber noch andere Inſtrumente an die Reihe, z. B. die Flöte, die Cither, lyre, ja ſogar Trompeten und Hörner.

Aelian erzählt, daß Xenocles und Euripides in der 91ſten Olympiade um den Preis in der dramatiſchen Dichtkunſt ſtritten [318]). Dies war 416 Jahre vor Chriſto. Da nun um dieſe Zeit alle dramatiſche Poeſie in Muſik geſetzt, geſungen und mit Inſtrumenten begleitet wurde, wenn ſie auf dem Theater vorkam; ſo iſt es gewiß nicht unwahrſcheinlich, daß das nämliche auch bey dieſen Spielen, wenigſtens im lyriſchen Theil des Gedichts geſchehen ſey.

Für die Trompete wurde in der 96ſten Olympiade, 396 Jahre vor Chriſto in den Olympiſchen Spielen ein Preis ausgeſetzt. Der erſte Sieger auf dieſem Inſtrument war Timäus von Elis. Sein Landsmann Crates erhielt in eben demſelben Jahr den Preis auf dem Horn [319]). Archias von Hybla aus Sicilien wurde nachher in drey Olympiaden Sieger auf der Trompete [320]); welche Olympiaden es aber waren, in welchen dies geſchah, iſt bey den Schriftſtellern nicht beſtimmt. Endlich gewann Herodorus, ein berühmter Trompeter von Megara, den Preis auf ſeinem Inſtrument, nach dem Athenäus zehenmal, und nach dem Jul. Pollux gar ſiebenzehenmal [321]). Wahrſcheinlich hat dieſer Herodorus nicht bloß in den olympiſchen den Preis ſo oft gewonnen, ſondern auch in den andern Spielen, welche zu gleicher Zeit an verſchiedenen Orten Griechenlands gewöhnlich waren. Ein ſolcher Sieger, der nach der Reihe in den verſchiedenen Spielen den Preis gewonnen, hieß ein Kreiskämpfer (περιοδονίκης).

Es iſt ſchon bemerkt worden, (§. 58) daß die älteſten Trompeter Herolde und öffentliche Ausrufer geweſen zu ſeyn ſcheinen. Um die Zeit der Olympiaden ſcheinen ſie noch das nämliche Geſchäft gehabt zu haben. Ein Epigramm von Archias, dem Hybläiſchen Trompeter, welches Jul. Pollux aufbehalten hat, beweiſt es deutlich. Er weihe darin dem Apollo eine Statue, aus Dankbarkeit, daß er im Stande geweſen, mit ſeiner Trompete dreymal zu den olympiſchen Spielen zu verſammeln, und ob er gleich aus allen Kräften geblaſen, und kein Capiſtrum (eine Binde) gebraucht habe, dennoch glücklich und geſund davon gekommen ſey [322]). Vom Herodorus, der nach den ſchon angeführten Schriftſtellern in die 120ſte Olympiade, oder 300 Jahre vor Chriſto gehört, iſt noch zu bemerken, daß er nicht nur eine rieſenmäßige Größe, und eine ihr angemeſſene Fülle, ſondern auch eine ſo außerordentliche ſtarke Lunge hatte, daß man ihn kaum in einer beträchtlichen Entfernung ohne Gefahr blaſen

318) *Var. hiſt. lib. 2 cap. 8.*

319) *Jul. Pollux Onomaſt. lib. IV cap. 12 ſegm. 92.* Vergleiche auch *Corſini Faſti Attic. Olymp. 96 an. 1 pag. 283. Timaeus* etiam Eleus tibicen, et *Crates* et ipſe Eleus præco, duplici nimirum certaminis genere tunc inſtituto, victoriam reportarunt.

320) *Corſini Faſti Attic. loc. cit.* und *Jul. Pollux loc. cit.*

321) *Deipnoſ. lib. X. cap 3.* Decies in canendi certamine fuit alius ſuperior. *Jul. Pollux loc. cit.* Septem vero et decem coronatorum certaminum circuitus (περιόδους) perſolvit.

322) Erat etiam et Pythica quædam imago, et Epigramma tale:

Hanc ab Hyblæo Archia præcone, Euclei filio
Imaginem Ietus accipe Apollo, ob incolumitatem,
Qui ter in Olympiis certaminibus Præconem egit,
Neque tuba ſuccinens, nec habens inſignia.

I. Pollux loc. cit.

hören konnte [323]). **Athenäus** (lib. 10 cap. 3) sagt von ihm, er habe auf einmal zwey Trompete blasen können. Auf einer Bärenhaut schlief er, und mit einer Löwenhaut kleidete er sich. Als **Demetrius**, Sohn des **Antigonus** die Stadt **Argos** belagerte, und seine Soldaten eine gewisse Maschine, ihrer außerordentlichen Schwere wegen, nicht an die Stadtmauer bringen konnten, bließ **Herodorus** mit seinen zwey Trompeten so fürchterlich, daß die Soldaten dadurch angefeuert wurden, und das Werk glücklich zu Stande brachten.

Daß auch die Flötenspieler in den olympischen Spielen Wettstreite hatten, beweist unter andern **Reinesius** in seiner Sammlung alter Aufschriften, worunter eine griechische vorkommt, in welcher ein gewisser **Ventidius Sopas** πύθαυλος περιοδονίκης παράδοξος genennt wird. Jeder Kämpfer, besonders aber ein musikalischer oder dramatischer, welcher den Preis erhielt wurde **Paradoxus** genannt. **Ventidius Sopas**, ein Flötenspieler (πυθαυλος) muß also in einem Wettstreite gesiegt haben. Da er nun in der Aufschrift noch außerdem ein Kreiskämpfer (περιοδονίκης) genannt wird, der, wie schon gesagt worden, in allen vier großen Spielen gesiegt haben mußte, so sieht man leicht, daß er auch in den olympischen Spielen den Preis auf der Flöte gewonnen haben muß.

Für die Cither geben die Oxforder Marmoraufschriften einen Beweis. Auf einer derselben rühmt ein gewisser Citharist, **C. Anton. Septimius Publius**, dessen Siege nach der Ordnung erzählt werden, seinen Lehrer, als seinen zweyten Vater, und nennt ihn **C. Aelius Agathemerus**, den Epheser, Smyrnenser und Pergamer, weil er in diesen drey Städten seiner vorzüglichen Geschicklichkeit wegen, das Bürgerrecht erhalten hatte [324]). Ferner nennt er ihn einen berühmten Citharisten, Sieger in den heiligen Spielen, und einen Componisten [325]). Wenn nun unter den heiligen Spielen, die vier berühmtesten zu verstehen sind, worunter die olympischen obenan stehen, und die Benennung eines Siegers in den heiligen Spielen nur dem zukam, welcher in allen gesiegt hatte, so folgt daraus, daß dieser **Aelius Agathemerus** auch zu Elis mit seiner Flöte um den Preis gestritten und gesiegt haben muß.

Den letzten Beweis, daß auch musikalische Wettstreite in den olympischen Spielen eingeführt waren, giebt uns der Kaiser **Nero**, der jeden großen Tonkünstler als seinen Nebenbuhler ansah, und daselbst nach aller Form um den musikalischen Preis stritt. Er meldete sich in der gewöhnlichen Zeit vorher, wie jeder andere Künstler thun mußte, welcher öffentlich um einen Preis streiten wollte, und unterwarf sich sowol den Vorbereitungsregeln, als auch den Gesetzen, welche während des Wettstreits selbst beobachtet werden mußten; suchte sogar wie ein wirklicher Tonkünstler mit anscheinender Unterwürfigkeit und Besorgniß die Nomodictai (Νομοδεικται) oder Schiedsrichter auf seine Seite zu bringen, gerade als wenn ein Kaiser auf irgend eine Weise ein ungünstiges Urtheil von solchen Richtern und in einem solchen Wettstreit zu befürchten hätte [326]).

Uebrigens wurden die Pferderennen bey den olympischen Spielen mit Trompeten, und die Wagenrennen mit Flöten begleitet. Und außerdem berichtet **Pausanias**, (Eliacor. poster.) daß nahe bey der Stadt Olympia ein Gymnasium war, welches Lolichmium hieß, und zu allen Zeiten für diejenigen offen stand, welche sich in poetische und musikalische Wettstreite einlassen wollten.

323) Cæterum Megarensi Herodoro tubam inflanti, difficile erat appropinquare, ob vocis horrendæ stuporem. *I. Pollux, loc. cit.*

324) *Marmor. Oxon. N. III. pag. 70.* C. Ant. Septimii Publii Citharœdi Victoriæ.

325) Κιθαρωδὸν ἱερονίκην και μελοποιὸν ἔνδοξον. *loc. cit.*

326) *Suetonius in Nerone*, und *Dio Cassius* in seiner römischen Geschichte.

Von den pythiſchen Spielen.

§. 78.

Im 24ſten §. iſt ſchon vorläufig von der erſten Errichtung und Abſicht dieſer Spiele geredet worden. Sie waren der eigentliche Sitz der muſikaliſchen Wettſtreite unter den ſogenannten vier heiligen Spielen, und urſprünglich bloß für Poeſie und Muſik beſtimmt. Wer den ſchönſten Lobgeſang auf den Apollo, dem zu Ehren ſie geſtiftet waren, dichtete und ſang, erhielt den Preis. Sie wurden zu Delphis alle vier Jahre gefeyert, und jeder Zeitraum von vier Jahren hieß eine Pythiade. Sie wurden auch thargeliſche oder thargelioniſche Wettſpiele genannt, weil ſie jederzeit am ſechſten Tage des thargeliſchen Monats ihren Anfang nahmen. Sie fielen auf das zweyte Jahr einer jeden Olympiade. Das Siegeszeichen beſtand aus einer Lorbeerkrone.

Weder Orpheus noch Muſäus wollten in dieſen Spielen, wie aus dem Pauſanias angeführet worden, um den Preis ſtreiten. Heſiodus wurde nicht zugelaſſen, weil er ſeine Gedichte nicht mit der Lyre begleiten konnte. Homer kam ebenfalls nach Delphos, um das Orakel ſeiner Geſundheit wegen zu befragen, konnte aber, weil er blind geworden war, von ſeinen poetiſchen und muſikaliſchen Talenten keinen Gebrauch in dieſen Spielen machen.

Die erſten Veränderungen in den pythiſchen Spielen wurden im erſten Jahre der 84ſten Olympiade oder 588 Jahre vor Chriſto von den Amphiktyonen vorgenommen. Die Wettſtreite für Poeſie und Muſik blieben zwar in ihrer urſprünglichen Einrichtung, es wurden aber noch zwey andere hinzugeſetzt, nämlich 1) die Wettſtreite für die Accompagniſten auf der Flöte, und 2) für die Soloſpieler auf der Flöte. Dies iſt alſo der Zeitpunkt, in welchem ſich die ſo oft getadelte Trennung des Geſangs und der Inſtrumentalmuſik anfieng. Kurze Zeit nachher hoben die Amphiktyonen die Wettſtreite für die begleitende Flöte wieder auf, weil man fand, daß ſie nur zu Elegien und zu Klagen, die Lyre oder Cither aber zur Begleitung aller Arten von Gedichten beſſer zu brauchen ſey.

Die Amphiktyonen, welche die erſten Wiederherſteller dieſer Spiele waren, waren auch zugleich die Vorſteher und Oberaufſeher derſelben, und trugen zu ihrer Pracht und Schönheit viel bey. In der Folge der Zeit wurden ſie nicht mehr bloß in Delphi gefeyert, ſondern giengen auch in andere Städte Griechenlands über, z. B. nach Miket in Jonien, nach Magneſia, nach Sikon, nach Pergamo, nach Theſſalonich, u. ſ. f., überall aber waren Muſik und Poeſie die vornehmſten Gegenſtände derſelben.

§. 79.

Der allererſte Sieger in dieſen Spielen, ſogleich bey der erſten Pythiade, war Chryſothemis aus Creta, von dem man weiter nichts weiß, als daß er ein Sohn des Carmanor war, der den Apollo, nachdem er den Drachen Python erlegt hatte, reinigte.

In der zweyten Pythiade waren drey muſikaliſche Sieger zugleich. Der erſte war Cephallen ein Sohn des Lampus oder Olympus, welcher den Preis auf der Cither gewann, das heißt: im Geſang mit der Begleitung der Cither [327]). Den zweyten Preis, nämlich im Accompagnement mit der Flöte, erhielt Echembrotus aus Arkadien. Es iſt von ihm ebenfalls nichts weiter bekannt, als eine beym Pauſanias befindliche Aufſchrift auf einen Dreyfuß, welchen er dem Hercules weihte, nachdem er in den Spielen der Amphiktyonen die Elegien mit ſeiner Flöte begleitet, und den Preis erhalten

327) Cephallen Olympi, vel Lampi filius citharœdia. Pythicis ludis Amphictyonum Olymp. 48. Cor- *ſini Diſſert. Agonift. Pythionicæ, pag. 144 et Faſti Attici T. 3 pag. 85.*

hatte [328]). Den dritten endlich bekam Sacadas aus Argos auf der Flöte allein. Dieser merkwürdige Umstand beweist, daß Sacadas die Flöte ungleich besser zu spielen gewußt haben müsse, als seine Vorgänger, weil er die bloße Begleitung des Gesangs nicht für hinreichend hielt, seine ganze Geschicklichkeit zeigen zu können. Nach dem Pausanias hat er ein Lied für die Flöte gemacht, welches nur das pythische Lied genannt wurde, und dem Apollo so sehr gefiel, daß er deswegen allen Haß gegen die Flöte und Flötenspieler fahren ließ, welchen er noch von der Zeit seines Wettstreites mit dem Marsyas übrig behalten hatte. Noch mancherley Erfindungen werden dem Sacadas von Plutarch und Pausanias zugeschrieben, deren weitlauftige Erzählung hier aber unnütz seyn würde. Ich bemerke daher hier nur noch, daß zur Zeit des Pausanias sowol seine Statue mit einer Flöte in der Hand, auf dem Heliken, als sein Grabmal zu Argos noch vorhanden war.

In der dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenten und achten Pythiade erhielt Pythocritus von Sicyon als Solospieler auf der Flöte, den Preis, also ohne Unterbrechung sechsmal nacheinander [329]). Dieser öftere Sieg verschafte ihm die Ehrensäule, deren Aufschrift schon angeführt ist. Die Gewohnheit, den Gesang mit der Flöte zu begleiten, wurde in der sechsten Pythiade aufgehoben.

Bisher war in den pythischen Spielen bloß die Flöte als Soloinstrument von der zweyten Pythiade an, gebraucht worden. In der achten Pythiade erschien aber neben der Flöte des Pythocritus auch ein Saiteninstrument zum erstenmal ohne Gesang. Agelaus von Tegea trat zuerst mit der Cither auf, und erhielt den Sieg [330]). In der 24 und 25sten Pythiade erhielt Midas von Agrigent den Preis auf der Flöte. Pindars zwölfte pythische Ode ist blos zum Lobe dieses Siegers verfertigt. Man erzählt, daß Midas, als er eben im beßten Spielen begriffen war, die Unannehmlichkeit hatte, sein Mundstück oder Flötenrohr zu zerbrechen. Es blieb ihm am Gaumen hängen. Er ließ sich aber durch diesen Zufall so wenig aus seiner Fassung bringen, daß er mit der Flöte ohne Rohr sein Lied endigte. Die Neuheit des Tons, den nun die Flöte gab, gefiel den Zuhörern so sehr, daß dem Midas blos um dieser Ursache willen der Preis zuerkannt wurde [331]).

Ausser den angeführten Siegern haben noch viele andere Künstler in diesen Spielen gestritten und gesiegt. Da aber die Pythiaden von den Schriftstellern nicht bestimmt worden, in welchen es geschah, so versparen wir die Anzeige derselben bis zu ihren eigenen Artikeln, und geben hier bloß noch eine kleine Tabelle, woraus man die wichtigsten Veränderungen, welche die pythischen Spiele für die Musik veranlaßt haben, mit Bequemlichkeit übersehen kann.

Tabelle der verschiedenen musikalischen Einrichtungen in den pythischen Spielen.

Pythiaden.	Jahre vor Christo.	Wettstreite.	Sieger.
1	— — 586 —	Musik und Poesie.	— Chrysothemis aus Creta.

328) Testimonio mihi fuerit Echembroti donum, æneus tripos Herculi Thebis dedicatus, cum hujusmodi inscriptione:

Echembrotus Arcas dedicavit hoc simulacrum Herculi, quum præmium ludis Amphictyonum meruisset, decantatis inter Græcos modulis, et elegis.

Phocic. cap. 7.

329) Sed circa Olympiad. 50 cum vicerit etiam Pythiadas 3. 4. 5 6. 7. 8. *Pausan. Eliacor. post.* cap. 7 et 14. Vergl. *Corsini Fasti Attic. Olymp. 51. pag. 89.*

330) Octava Pythiade, lege ludorum comprehensi qui assis fidibus canerent: coronam cepit Tegeates Agelaus. *Pausan. Phocic. cap. 7.*

331) Ajunt autem huic peculiare illud accidisse, ut dum certaret, invito fracta sit lingula, et palato adhæserit: ita ut sola arundine tamquam fistula cecinerit. Qua soni novitate obstupefacti spectatores, adeo delectati sunt, ut eum victorem declararint, ut refert Schol. *Io. Benedictus in* Πινδάρου Περίοδος. *Notæ, pag. 479.*

Pythiaden.	Jahre vor Chriſto.	Wettſtreite.	Sieger.
2	— — 582 —	Muſik und Poeſie. — —	— Cephallen.
	— — — —	Begleitung mit der Flöte.	— Echembrotus.
	— — — —	Flöte allein. — —	— Sacadas.
3	— — 576 —	Flöte allein. — —	— Pythocritus.
4	— — 572 —	Flöte allein. — —	— Pythocritus.
5	— — 568 —	Flöte allein. — —	— Pythocritus.
6	— — 564 —	Flötenbegleitung abgeſchaft.	— — — —
7	— — 560 —	Flöte allein. — —	— Pythocritus.
8	— — 556 —	Cither ohne Geſang. —	— Agelaus.
	— — — —	Flöte allein. — —	— Pythocritus.
24	— — 492 —	Flöte allein. — —	— Midas von Agrigent.
25	— — 488 —	Flöte allein. — —	—

Des pythiſchen Liedes von fünf Theilen, worin der Sieg des Apollo über den Drachen Python beſungen wurde, iſt ſchon im 24ſten §. gedacht worden. Wie lange aber dieſe Spiele fortgedauert haben, iſt nicht zu beſtimmen. Pauſanias erzählt, (Achaic. cap. 50.) daß Pylades noch in der 94ſten Pythiade, 211 Jahre vor Chriſto, einen Preis auf der Cither gewonnen habe, und die in den Oxforder Marmorn bemerkten Siege des C. Ant. Septimius Publius, ebenfalls eines Cithariſten, fallen in die Regierung des Kayſers Septimius Severus, alſo noch ſpäter. Da dieſe Spiele bald von Delphi auch in andere Städte Griechenlands übergiengen, wie ſchon bemerkt worden, und daſelbſt nicht mehr blos dem Apollo, ſondern auch andern Gottheiten, und ſelbſt Fürſten zu Ehren gefeyert wurden, ſo läſt ſich vermuthen, daß von den ſpätern bey alten Schriftſtellern angeführten Siegen in den pythiſchen Spielen, nur wenige in Delphos, die meiſten aber in den nachgeahmten Spielen anderer Städte gewonnen worden ſind.

Von den Nemeiſchen Spielen.

§. 80.

Dieſe Spiele, welche ihren Namen von Nemea, einem Dorf und Wald in Arkadien haben, ſind ſo alt, daß man ſchon in den Zeiten des Pauſanias nichts mehr von ihrem Urſprung und ihrer Einrichtung wußte. Einige glauben, daß ſie urſprünglich eine Leichenfeyer geweſen ſind, welche man dem Archemorus oder Opheltes zu Ehren anſtellte [m]); andere aber, daß ſie von Herkules, als er den Nemeiſchen Löwen erlegt hatte, dem Jupiter zu Ehren errichtet wurden. Jedoch iſt die gemeinſte Meynung, daß ſie vom Herkules auf Veranlaſſung des gedachten Vorfalls nur erneuert, urſprünglich aber von Adraſtus, König in Argis, dem Opheltes zu Ehren als Leichenſpiele geſtiftet ſind. Sie waren übrigens der Einrichtung nach mit den olympiſchen Spielen faſt einerley, wie uns die Nemeiſchen Lieder des Pindar beweiſen können, hatten folglich auch gewöhnlich muſikaliſche Wettſtreite. Plutarch bezeugt es im Leben des Philopömen (T. I. pag. 362.) ausdrücklich, und Pauſanias (Achaic. cap. 50.) ſtimmt ihm bey. Nach dem übereinſtimmenden Zeugniß der beyden angeführten Schriftſteller kam Philopömen bald nach der Schlacht bey Mantinea nach Nemea in die Verſammlung, wo die nemeiſchen Spiele gehalten wurden, in eben dem Augenblick, da die Citharisten mit einander in einem

m) Dieſer Opheltes wurde aus Nachläſſigkeit ſeiner Wärterin von einem Drachen umgebracht. Die wider Theben vereinigten ſieben Fürſten, erlegten nicht nur dieſen Drachen, ſondern feyerten dem Opheltes zu Ehren beſondere Leichenſpiele. *Apollod. lib. 3 cap. 6 §. 4.*

Wettſtreit begriffen waren. Pylades, ein vorzüglich geſchickter Citharist aus Megapolis, der auch in den pythiſchen Spielen den Preis mehreremale gewonnen hatte, ſang eben bey ſeinem Eintritt ein Lied von Timotheus, die Perſer, und war gerade an der Stelle:

Κλεινὴν ἐλευθερίας τεύχων μεγαν Ελλάδι κοσμον

das iſt:

Griechenland erwirbt er die prächtigſte Zierde der Freyheit.

Sowol der paſſende Inhalt dieſes Verſes, als die ſchöne Stimme, womit er geſungen wurde, machte bey den Zuhörern einen großen Eindruck, und erhielt allgemeinen Beyfall. Jedermann ſah auf den Philopömen, und (ſetzt Pauſanias hinzu) jederman rief aus, daß kein Gedicht auf der Welt ſo ſchön auf dieſen General paſſen könnte, als eben dieſes, welches Pylades ſo glücklicherweiſe gewählt hatte. Dieſe Begebenheit ereignete ſich in der 143ſten Olympiade, 206 Jahre vor Chriſto.

Die Nemeiſchen Spiele wurden alle drey Jahre gefeyert. In der Folge der Zeit aber nach Verlauf von zwey Jahren, am 12ten Tag des Monats Hecatombäon, oder in unſerm Junio. Doch geben auch einige den Monat Boedromion, oder unſern September an. Die Sieger erhielten anfänglich einen Kranz von Oelzweigen, nachher aber von grünem Epheu, und die Richter erſchienen in ſchwarzen Kleidern dabey, um die traurige Veranlaſſung dieſer Feyerlichkeiten dadurch anzuzeigen. Uebrigens findet man weder von den muſikaliſchen Siegern, noch von dem Anfang und Ende dieſer Spiele etwas befriedigendes bey alten Schriftſtellern. Ihren eigentlichen blühenden Anfang nahmen ſie in der 53ſten Olympiade, oder 568 Jahre vor Chriſto.

Von den Iſthmiſchen Spielen.

§. 81.

Dieſe Spiele haben ihren Namen von der Erdzunge (Iſthmus), worauf Korinth lag, und wo ſie gefeyert wurden. Sie waren anfänglich (wie Pauſanias berichtet) eben ſo wie die Nemeiſchen, bloße Leichenſpiele zur Ehre des Melicertes, und ſollen von Siſiphus, König von Korinth, geſtiftet ſeyn, ſie wurden aber nach mehrern Unterbrechungen vom Theſeus neu errichtet, und dem Neptun geweiht. Sie waren ihrer Einrichtung nach den olympiſchen, pythiſchen und nemeiſchen Spielen völlig gleich, und hatten eben ſo wie ſie ihre muſikaliſchen Wettſtreite. Der Kayſer Nero war in dieſen Spielen ein muſikaliſcher Sieger. Auſſerdem bezeugen es Plutarch (Sympoſ. lib. 5. Quæſt. 2.) und der K. Julian in ſeinem Schreiben an die Argiver, worin er erzählt, daß noch zu ſeiner Zeit den Richtern und Aufſehern dieſer Spiele zur Beſorgung der gymnaſtiſchen und muſikaliſchen Wettſtreite von den Korinthiern eine gewiſſe Summe Geldes ausgezahlt worden ſey [314]). Nach der Zerſtörung von Korinth, wurden ſie von den Römern nach Sicyon verlegt; ſobald aber Korinth wieder aufgebaut war, ebenfalls daſelbſt wieder erneuert. Anfänglich wurden ſie in der Nacht gefeyert; Theſeus aber ließ ſie nicht nur bey Tage feyern, ſondern forderte auch von den Korinthiern, daß ſie den Athenienſern den erſten Rang dabey laſſen ſollten. Sie wurden alle drey Jahre im Herbſt wiederholt. Einige, z. B. Plinius und Solinus, ſind der Meynung, daß ſie alle fünf Jahre wiederholt wurden. Die Korinthier waren Richter und Aufſeher derſelben, und die Preiſe beſtanden anfänglich aus Fichtenzweigen, nachher aus Epheu. Der Zulauf des Volks, nicht nur aus allen Theilen von Griechenland, ſondern auch aus den angränzenden Ländern, war hier eben ſo groß, als bey den andern drey ſogenannten heiligen Spielen.

313) *Corſini Diſſert. Agoniſt. Oper. Argument. et Synopſ. Diſſert. 1 n. 2 pag. 52.*

314) Epiſt. pro Argiv. pag. 408. Edit. Lipſ.

Livius erzählt eine merkwürdige Begebenheit, welche ſich bey dieſen Spielen zutrug, nachdem die Römer den Philip, einen Nachkommen Alexanders des Großen und letzten König von Macedonien, überwunden hatten [325]). Die Zeit (ſagt Livius) zur Feyer der iſthmiſchen Spiele war nun gekommen, und ganz Griechenland fand ſich dabey ein. Als alles Volk in Erwartung war, und die Römer bey den Spielen ihre Plätze genommen hatten, gebot ein Herold mit der Trompete Stillſchweigen, und anſtatt die Wettſtreite anzuzeigen, wie es bey dieſen Gelegenheiten gewöhnlich war, rief er aus: daß „der Senat und das Volk von Rom, und T. Quinctius Flaminius, Imperator, nach der Ueberwindung Philips und ſeiner Macedonier, die Korinthier, Phocier, Locrier, Euböer, Magneſier, Theſſalonicher, Perrhäber, Achäer, und Phthioten, welche alle unter Philip geſtanden hatten, für frey, „unabhängig, und bloß ihren eigenen Geſetzen unterworfen erkläre.“ [326]) Die Freude, welche dieſer Ausruf in der Verſammlung verurſachte, war auſſerordentlich groß. Die Zuſchauer konnten kaum glauben, was ſie gehört hatten, ſie ſahen einander mit ſtaunenden Augen an, als ob ſie eben aus einem Traum erwacht wären. Mißtrauiſch auf ſich ſelbſt, fragte jeder ſeinen Nachbar, was er gehört habe. Alle riefen den Herold; ſo groß war ihr Verlangen, den Verkündiger dieſer Freyheit zu ſehen und zu hören, und ſie hatten das Vergnügen, ſeine Rede zum zweytenmal zu vernehmen. Nun ihrer Freude gewiß, fieng die Verſammlung ein ſolches Jubelgeſchrey an, daß man deutlich ſah, die Freyheit ſey ihr lieber, als alle andere Vortheile des Lebens. Nach dieſer Begebenheit wurden zwar die Spiele gefeyert, aber mit großer Unordnung und Verwirrung. Niemand bemerkte oder hörte die Kämpfer, und das Vergnügen an dieſen Spielen war durch eine gröſſere Freude unſchmackhaft geworden.

Wie lange dieſe iſthmiſchen Spiele gedauert haben, findet man nirgends mit Gewißheit bemerkt. Sie wurden von den Korinthiern auch in ihre Pflanzſtadt Syrakus gebracht, und auſſerdem noch zu Ancyra dem Aeskulap zu Ehren, und ſelbſt in Rom, durch den K. Nero veranſtaltet. (Sueton. in Nerone, cap. 24.) Endlich ſollen ſie ungefähr um die Zeit der Regierung des K. Adrianus über hundert Jahre nach Chriſto ganz aufgehoben worden ſeyn.

Auſſer den vier groſſen und ſogenannten heiligen Spielen, gab es in Griechenland noch eine Menge anderer, welche faſt ſämmtlich mit Muſik in einiger Beziehung ſtanden, das heißt: die Muſik wurde wenigſtens zur Verherrlichung und Verſchönerung derſelben gebraucht. Die Beſchreibung aller dieſer Spiele würde indeſſen für den gegenwärtigen Zweck theils zu weitläuftig, theils auch fruchtlos ſeyn, und wir würden die Nachricht von den Wettſpielen füglich hier beſchließen können, wenn nicht einige Spiele der Athenienſer, dieſes erſten, feinſten, und kultivirteſten Volks von Griechenland, übrig wären, welche noch bemerkt zu werden verdienen. Sie waren nicht minder als die vier großen Spiele Griechenlands eine wahre Schule für Muſik, und man findet ihrer bey alten Schriftſtellern ſo häufig gedacht, daß man ſie eben ſo nothwendig kennen lernen muß, als die ſchon benannten.

Von den Panathenäiſchen Spielen.

§. 82.

Der Siz der Panathenäen war Athen. Man hatte unter dieſem Namen zweyerley Feyerlichkeiten, eine groſſe und eine kleine. Beyde wurden zur Ehre der Minerva, als Schuzgöttin der Stadt Athen, gefeyert. Ihre erſte Stiftung wird dem Orpheus, und dem König Erichthonius; ihre

325) *Hiſtoriar. lib. XXXIII. cap. 32.*

326) Senatus Populusque Romanus, et T. Quinctius Imperator, Philippo Rege, Macedonibusque devictis, Liberos, Immunes, Suis Legibus eſſe jubet Corinthios, Phocenſes, Locrenſesque omnes, et Inſulam Euboeam; et Magnetas, Theſſalos, Perrhaebos, Achaeos, Phthiotas. *Loc. cit.*

Erneuerung und Erweiterung aber dem Theſeus zugeſchrieben. Die großen Panatheräen wurden alle fünf, und die kleinen alle drey Jahre, oder nach einigen Schriftſtellern jährlich gefeyert. Sie dauerten beyde anfänglich nur einen Tag, wurden aber nach und nach auf mehrere Tage erweitert.

Die Wettſpiele von dieſen Feyerlichkeiten waren von dreyerley Art, und beſtanden 1) in Laufen und Pferderennen; 2) in athletiſchen Uebungen, und 3) in poetiſchen und muſikaliſchen Wettſtreiten. Die letztern ſollen von Perikles erſt hinzugeſetzt worden ſeyn. Plutarch ſpricht von dieſer Einrichtung ausdrücklich im Leben des Perikles [317]), dieſes großen Beförderers der Künſte und Wiſſenſchaften. Doch findet man bey dem nämlichen Plutarch (de muſica), daß die muſikaliſchen Spiele ſchon vor den Zeiten des Perikles bey dieſen Feſten eingeführt waren. Seine Einrichtung war daher wahrſcheinlich nur eine neue Ermunterung für die Künſtler, wodurch er Nacheiferung erwecken, und der Aufnahme der Künſte beförderlich ſeyn wollte. Rhapſodiſten, welche die Verſe des Homer bey dieſen Spielen ſingen mußten, wurden von Hipparchus, dem Sohn des Piſiſtratus, angeordnet. Ueberhaupt verdient hier bemerkt zu werden, daß die Stücke, welche bey dieſen Spielen geſungen werden ſollten, von den Aufſehern vorgeſchrieben wurden. Man durfte nicht nach eigener Willkür ſingen oder ſpielen was man wollte, ſondern mußte ſich ſtreng nach den vorgeſchriebenen Geſetzen richten. Von den Panathenäen mußten die Lieder von den Befreyern des Vaterlandes, vom Harmodius und Ariſtogiton handeln, welche ſich der Tyranney der Söhne des Piſiſtratus widerſetzt hatten. Eben ſo mußten ſie das Andenken des Thraſybulus erneuern, welcher die von den Spartanern geſetzten 30 Tyrannen verjagte, und ſich dadurch zum Befreyer ſeines Vaterlandes machte.

Der erſte, welcher in den Panathenäen auf der Cither einen Preis gewann, war Phrynis von Mitylene. Dies geſchah nach den Orforder Marmorn ungefähr 457 Jahre vor Chriſto. Dieſer Phrynis, den die Alten übrigens vieler Neuerungen in muſikaliſchen Dingen beſchuldigen, wurde aber nachher in eben dieſen Spielen von dem Timotheus überwunden. In Sparta mußte er ſich von den Ephoren die Saiten von ſeiner Cither abſchneiden laſſen, deren, nach der Meynung dieſer ſtrengen Anhänger an alte muſikaliſche Gewohnheiten, zu viel darauf gezogen waren.

Es waren in den Panathenäen auch für die Flöte Preiſe ausgeſetzt, ein Inſtrument, welches um dieſe Zeit in ganz Griechenland, vorzüglich aber zu Athen, als eine Erfindung der Minerva in großer Achtung war. Ariſtoteles (de republ. cap. 6) erzählt, die Flöte ſey kurz nach ihrer Erfindung nur von gemeinen Leuten gebraucht, und für ein unedles, einem freyen Manne unanſtändiges Inſtrument gehalten worden; nach der Ueberwindung von Perſien aber ſo allgemein in Gebrauch gekommen, daß es für einen Mann vom Stande nun für eben ſo unanſtändig gehalten wurde, nicht darauf ſpielen zu können. Callias und Critias, zwey berühmte Athenienſer, Archytas von Tarent, Philolaus und Epaminondas, waren geſchickte Flötenſpieler, und überhaupt wurde mit den Zeiten des Perikles und Socrates, die Erlernung der Muſik für ſo nothwendig gehalten, daß uns Plato und Plutarch ſogar den muſikaliſchen Lehrer dieſer beyden berühmten Perſonen genannt haben. Er hieß Damon, und war aus Athen. In einem Geſpräch des Plato nennt ihn Socrates ſeinen Freund, und empfiehlt ihn dem Nicias zum Lehrer für ſeinen Sohn als einen Mann, der nicht nur in ſeiner Kunſt vorzüglich geſchickt ſey, ſondern auch außerdem noch jede Eigenſchaft beſitze, die man an einem Lehrer der Jugend wünſchen könne.

317) Tunc primum ingenti ſtudio Pericles tulit ut certamen muſicorum Panathenaïs celebraretur, diſceſſitque id ipſe creatus Athlotheta, quemadmodum certantes tibia vel voce vel cithara canerent. Spectarunt et eo tempore et deinceps in odeo muſica certamina. *T. 1 pag. 160.*

Dämon soll nach dem Zeugniß des Plato (de republ. cap. 3) vorzüglich den rhythmischen Theil der Musik sehr ausgebildet haben. Vielleicht hielt er eben so wie Plato, den Rhythmus zum Ausdruck für wirksamer als die Melodie, oder wie es die Alten nannten, die Harmonie. Wenn ihm Aristides Quintilianus eine vorzügliche Geschicklichkeit beylegt, seinen Melodien Character und Bedeutung zu geben, und seine Töne und Intervallen so klug zu wählen und zu ordnen, daß sie die von ihm erwarteten Wirkungen thaten, so scheint er damit hauptsächlich auf den Rhythmus zu zielen.

Uebrigens brachte **Perikles** nicht nur die musikalischen Wettstreite bey den Panathenäen in Ordnung, und beförderte auf alle Weise die Aufnahme der Musik, sondern baute auch das **Odeum**, ein öffentliches Singhaus zu Athen, worin sich die Dichter und Musiker täglich üben, und ihre neuen Werke vor der öffentlichen Erscheinung derselben, erst probiren konnten.

Wir fahren nun fort, die Barden dieses Zeitraums, welche durch ihre Bemühungen entweder nach und nach zu der immer größern Erweiterung aller vorhin zur Musik gehörigen einzelnen Theile, oder zu der durch jene Erweiterung nöthig gewordenen Trennung derselben Anlaß gegeben haben, bekannt zu machen. Jedoch erinnern wir vorläufig, daß zur Vermeidung unnöthiger Weitläuftigkeit, nur derjenigen ausführlich gedacht werden soll, von deren Beytrag zur Ausbildung der Kunst sichere Nachrichten vorhanden sind. Die Namen der übrigen sollen zwar um der Vollständigkeit willen ebenfalls nicht übergangen, aber nur so kurz als möglich angeführt werden.

§. 83.

Der älteste unter den lyrischen Dichtern oder Sängern um den Anfang der Olympiaden ist **Arctinus**, oder **Artinus**, ein Milesier. Man hält ihn für einen Schüler **Homers**, welches aber unwahrscheinlich ist, ob man gleich sein Zeitalter ungefähr 400 Jahre nach der Zerstörung von Troja, folglich dem Zeitalter **Homers** ziemlich nahe setzt. Er hat zwey Gedichte gemacht, das eine unter dem Titel Aethiopien, oder die Thaten **Memnons** aus Aethiopien, welcher den Trojanern zu Hülfe kam; das andere unter dem Titel Ilii excidium, oder die Zerstörung von Troja.

Eumelus aus Korinth wird ins zweyte Jahr der dritten Olympiade gesetzt. Er war Dichter und Historiker. **Pausanias** (Messenic. cap. 4) führt einen Gesang von ihm an unter dem Namen Prosodion, wovon im 28sten §. schon geredet worden ist. Nach eben diesem **Pausanias** (Corinthiac. cap. 1) hat er auch eine Geschichte von Korinth geschrieben, die wahrscheinlich in Versen und eine historische Ballade war. Doch zweifelt Pausanias noch, ob sie wirklich dem **Eumelus** zuzuschreiben sey, und sagt, das einzige was man ihm mit Gewißheit zuschreiben könne, sey das angeführte Prosodion.

Cynethon aus Lacedämon lebte in der fünften Olympiade, und hat ein Gedicht unter dem Namen **Telegonie**, das ist, die Geschichte des **Telegonus**, eines Sohns des Ulysses und der Circe, geschrieben. Nach dem **Pausanias** (Corinth. cap. 3) hat er in einem andern Gedichte auch die Thaten des **Herkules** besungen.

Asius ein Sohn des Amphiptolemus aus Samos hat ähnliche Gedichte verfertigt. Sein Zeitalter ist ungewiß. Weil aber **Pausanias** von ihm und dem Cynethon zugleich spricht, so ist zu vermuthen, daß sie beyde in einerley Zeitalter gehören.

§. 84.

Archilochus von der Insel Paros, lebte ungefähr in der 15ten Olympiade, oder 720 Jahre vor Christo. Sein Vater hieß Telesicles. Er war seiner Dicht- und Tonkunst wegen sehr berühmt; aber dabey so bösartig, rachsüchtig und niederträchtig, daß er von seinen Zeitverwandten fast allgemein gehaßt und gefürchtet wurde. Das Andenken einiger Begebenheiten seines Lebens von dieser

Art, hat sich bis auf unsere Zeiten erhalten. Er verlangte die Tochter des Lycambes zur Frau, und sie wurde ihm vom Vater zugesagt. Als aber Lycambes hernach nicht Wort halten wollte, wurde **Archilochus** so rachsüchtig, und machte so beißende Satyren auf die ganze Familie, daß Lycambes, die Braut und zwey Schwestern sich desfalls erhenkten. Diese Satyre mußte allzu ausgelassen seyn, weil die Lacedämonier Gelegenheit davon nahmen, die Verse des **Archilochus** überhaupt zu verbieten. Er schonte seine eigene Person aber eben so wenig als Freunde oder Feinde, und rühmte sich oft der häßlichsten Dinge. Demohngeachtet blieb er dem Apollo so lieb, daß als jener im Kriege erschlagen wurde, dieser den Thäter, Callondas Corar von der Insel Narus, aus seinem Tempel zu Delphos stieß, und sich nicht eher besänftigen ließ, bis Corar mit dem Geiste des **Archilochus** sich ausgesöhnt hatte. In der Anthologie findet man ein Sinngedicht auf ihn, worin Cerberus ermahnt wird, mehr als jemals auf seiner Hut zu seyn, damit er nicht vom **Archilochus**, der eben zur Unterwelt abgefahren sey, gebissen werde. Seine Verbannung aus Lacedämon soll nach einigen nicht in seinen beißenden Satyren ihren Grund haben, sondern darin, daß er sich im Kriege als einen Feigherzigen bewies, seinen Schild von sich warf und die Flucht nahm. Er wollte diese Feigherzigkeit in seinen Versen dadurch beschönigen, daß er sagte, es sey besser zu fliehen, als sich todtschlagen zu lassen. Sein Leben war übrigens ein beständiges Gewebe von Verdruß und Rachsucht. Seine Rachsucht war zum Sprüchwort geworden, und ihn reizen, hieß so viel, als auf eine Schlange treten. **Burney** stellt zwischen ihm und dem **J. J. Rousseau** eine Vergleichung an, und findet eine große Aehnlichkeit im Charakter und Schicksal beyder Personen. Sie waren beyde (sagt er) in der Liebe, Freundschaft und im Tode unglücklich; beyde waren in sterem Kriege mit der Welt, und die Welt mit ihnen; und keiner wurde eher bewundert, bis er aufhörte, gefürchtet zu werden. Ihre Neigung zur Satyre, ihr zänkisches und mürrisches Wesen brachte die Welt gegen sie auf, und verbitterte ihr eigenes Leben [338]).

Die musikalischen und poetischen Verdienste des **Archilochus** sind nach übereinstimmenden Zeugnissen vieler Schriftsteller ungemein groß. **Plutarch** (de Musica) schreibt ihm verschiedene Erfindungen zu, worunter folgende die wichtigsten zu seyn scheinen:

1) **Der Rhythmus von drey Takten oder Füßen.** (Rhythmus trimeter.) Nach der Erklärung des **Bürette** war dieser Rhythmus nach der Beschaffenheit der Füße, woraus er zusammengesetzt wurde, verschieden. Wenn es bloß Jamben waren, so bestand der Takt aus zwey ungleichen Zeiten, und machte eine ungerade Taktart. Waren aber die Jamben mit Spondäen vermischt, so war sie bald gerade bald ungerade. Diese Erfindung gehört zwar eigentlich in die Poesie; da aber um die Zeit des **Archilochus** alle Melodien dem Texte nur syllabisch angepaßt waren, so gieng sie auch auf den Gesang über, und jedes neue Sylbenmaaß mußte nothwendig auch neue Melodien hervorbringen.

2) **Der geschwinde Uebergang aus einem Rhythmus in einen andern, welcher vom ersten verschieden war.**

Burney meynt, den ältesten Dichtern und Musikern Griechenlands sey bloß der Herameter, nicht aber diese Verwechselung verschiedener Rhythmen, welche die eigentliche lyrische Poesie erfordere, bekannt gewesen; **Archilochus** sey also, wenn er wirklich der Erfinder einer solchen Vermischung mehrerer Sylbenmaaße gewesen, als der wahre Erfinder der lyrischen Poesie anzusehen, die nach seiner Zeit eine Versification erhielt, die von der heroischen gänzlich verschieden war.

3) **Die Art und Weise diese unregelmäßige Sylbenmaaße mit der Lyre, oder überhaupt mit Saiteninstrumenten zu begleiten.** In der alten Musik war es nicht genug

338) *History of Music, Vol. I. pag. 363.*

eine Melodie auf ein Gedicht gemacht zu haben, sie mußte noch besonders für die Instrumente eingerichtet werden, so daß sie genau zum Gesang paßten. Diese Kunst lehrte also **Archilochus**, und nannte sie **Paracataloge**, ein Wort, womit nach **Bürette** eine rhythmische Ungleichförmigkeit, und eine steife höckerigte Modulation bezeichnet wird.

4) **Die Epoden.** Nach der gemeinsten Bedeutung versteht man unter diesem Worte den Schlußsatz einer aus drey Hauptperioden bestehenden lyrischen Ode, wovon der erste, **Strophe** und der andere, **Antistrophe** (Satz und Gegensatz) genannt wurde. Die beyden ersten Perioden enthielten eine gleiche Anzahl von Versen, so daß sie nach einerley Melodie gesungen werden konnten; die **Epode** aber, oder der Schlußsatz, folgte keiner gewissen Regel, weder in der Anzahl der Verse, noch im Rhythmo und Metro; mußte daher nach einer verschiedenen Melodie gesungen werden. Man verstand aber auch unter **Epode** ein kleines lyrisches Gedicht mit abwechselnden Jamben von sechs und vier Füßen. Von dieser Art waren die dem **Archilochus** von **Plutarch** zugeschriebenen **Epoden**. Das fünfte Buch der Horazischen Oden enthält ebenfalls solche. In den spätern Zeiten wurde dieser Name einem jeden kleinen Gedichte gegeben, worin auf einige längere Verse, ein kürzerer folgt.

5) **Die musikalische Ausführung der jambischen Verse, deren einige bloß recitirt, andere aber gesungen werden, während die Instrumente dazu spielen.** Wir sehen aus dieser Stelle des **Plutarch**, daß es Jamben gab, die bloß declamirt, und andere, welche gesungen wurden. Das unbegreiflichste hieben ist das, daß auch die declamirten Jamben mit Instrumenten begleitet wurden. **Bürette** erklärt die Beschaffenheit dieser Begleitung auf folgende Art. Nach allem Anschein, (sagt er), gab der Citherspieler dem Dichter oder Schauspieler nicht bloß den Hauptton der Declamation an, und spielte sodann auf eine monotonische Weise mit: sondern, weil sich der Ton des Declamators nach den verschiedenen Accenten bey jedem Worte so veränderte, daß er gleichsam mit musikalischen Noten geschrieben werden konnte: so mußte das Instrument alle diese Modificationen ebenfalls fühlbar machen, und den Rhythmus des Gedichts aufs sicherste beobachten. Obgleich diese Poesie nicht gesungen werde, fährt **Bürette** fort, so werde sie doch mit einer solchen Begleitung sehr ausdrucksvoll. Bey derjenigen Poesie, welche **gesungen** wurde, mußte sich das begleitende Instrument genau nach dem Gesange richten, und durfte keinen andern Ton angeben, als die Stimme des Sängers. Man vergleiche, was **Marpurg** (krit. Einl. S. 53 folg.) über diese musikalische Recitation gesagt hat. Für uns ist es nun unbegreiflich geworden, wie sie mit der Begleitung eines Instruments auf eine musikalische Art schön und ausdrucksvoll gewesen seyn kann.

Plutarch schreibt dem **Archilochus** außer den angeführten noch mehrere Erfindungen zu [319]). Wir übergehen sie, und bemerken hier noch, daß seine Muse nicht immer plump und beleidigend, sondern bisweilen auch ruhig und sogar so fromm war, daß sie Lobgesänge auf Götter und Helden hervorbrachte. Aus der neunten Olympischen Ode von **Pindar** sehen wir, daß **Archilochus** einen Lobgesang auf den **Herkules** machte, der ihm den Beyfall von ganz Griechenland erwarb. Er sang ihn öffentlich bey den

319) Sed et Archilochus trimetrorum rhythmos excogitavit, et institutionem in diversi generis rhythmos, et paracatalogam sive immutationem exitus, et pulsationem eorum. Primo ipsi etiam epoda, tetrametra, procriticum, et prosodiacum tribuuntur, primique augmentum, a nonnullis etiam elegiacum. Ad hæc jambici ad pronem epibatum intentio, et heroici auctî in prosodiacum et cretieum: et quod jambicorum alia *dicuntur* ad pulsationem, alia *canuntur*, id ab Archilocho monstratum, a tragicis deinde usurpatum ferunt, idque Execum accepisse, et ad Dithyrambum traduxisse. Putant etiam pulsationem sub cantilenam ab eo primum inventam, cum veteres omnes ad chordas pulsassent. *De Musica, pag. 1140.*

olympiſchen Spielen, und hatte das Vergnügen, von den Richtern die Siegeskrone dafür zu erhalten. Er wurde nachher allen Siegern in den olympiſchen Spielen vorgeſungen [340]).

Man hält den **Archilochus** für einen Nachahmer **Homers**, und glaubt, er ſey ſeinem Muſter wenigſtens gleich gekommen. Man hat nur noch einige unbedeutende Fragmente von ihm übrig. **Cicero** ſetzt ihn unter die Dichter von der erſten Klaſſe, und erzählt in ſeinen Epiſteln, daß der Grammaticus **Ariſtophanes**, ein ſtrenger Kritiker ſeiner Zeit, zu ſagen pflegte, das längſte Gedicht des **Archilochus** ſcheine ihm immer das ſchönſte zu ſeyn. Man hat drey ausführliche Lebensbeſchreibungen vom **Archilochus**, die eine von **Bayle** in ſeinem hiſtoriſch-kritiſchen Wörterbuch, und die beyden andern von Sevin und **Burette** in den Memoires de Facad. roy. des inſcriptions et belles lettres, Vol. X. pag. 36. und 239.

§. 85.

Xanthus, ein Indier, ſang ſeine eigenen Gedichte mit Begleitung der Lyre. **Clemens von Alexandrien** ſetzt ihn in die 18te Olympiade [341]), und **Athenäus** [342]) ſo wie auch **Aelian** hält ihn für älter, als den **Steſichorus**.

Clonas war nach den Arcadiern aus der Stadt Tegea in Aſien, nach den Böotiern aber aus Theben [343]). Er war nach dem Zeugniſſe des **Plutarch** als Flötenſpieler berühmt, und hat neue Lieder für ſein Inſtrument erfunden. Dieſe Lieder oder **Nomi** hießen: **Apothetos**, **Schönion** und **Trimeles**. Auſſerdem ſoll er nicht nur epiſcher und elegiſcher Dichter und Componiſt geweſen ſeyn, ſondern ſich auch in **Proſodius** hervorgethan haben. Er lebte ungefähr in der 18ten Olympiade.

Polymneſt lebte um dieſelbe Zeit. Er war ein Sohn des **Meles** aus Colophon in Jonien, und hat eine Art von Geſängen erfunden, die von der Flöte begleitet, und nach ſeinem Namen **polymneſtiſche Nomen** genannt wurden. **Ariſtophanes** beſchuldigte ihn, daß ſeine Gedichte nicht immer ſittlich genug geweſen ſind. Dennoch verſichert **Pauſanias**, daß er den Lacedämoniern, die hierin ſehr unduldſam waren, ein Gedicht auf den **Thales** gemacht habe [344]). Nach dem **Plutarch** hat er viele Stücke für die Flöte in der **orthiſchen Tonart** componirt, und noch auſſerdem im Rhythmus verſchiedene Neuerungen gemacht.

Tyrtäus ein Dichter, Flötenſpieler und Trompeter aus Athen gebürtig, lebte in der 25ſten Olympiade. Er hatte einen lahmen Fuß, und als die Spartaner im zweyten Meſſeniſchen Kriege auf Befehl des Orakels zu Delphos von den Athenienſern einen Feldherrn verlangten, wählte man ihn, wie einige glauben, aus Scherz dazu. Die Spartaner ſtanden ſich ſehr gut bey dieſem Scherz; denn Tyrtäus ließ einen Theil ſeiner Soldaten auf der Trompete unterrichten, und machte ihnen ſo vortrefliche Kriegslieder, daß die Meſſenier, denen die Trompete noch unbekannt war, in ein gewaltiges Schrecken ge-

340) Als Herkules, den einige für den Stifter der Olympiſchen Spiele halten, den Sieg erhielt, machte Archilochus dieſen Lobgeſang, der dreymal wiederholt wurde, und in welchem die Worte, Tinella Kallinike, dreymal vorkommen. Das erſte Wort ſollte den Klang einer Harfe nachahmen; das zweyte bedeutet: o ſchöner Sieger. Nicht das ganze Lied, ſondern nur dieſe beyden Worte wurden nachher einem jeden olympiſchen Sieger vorgeſungen, wenn er gleich nach erhaltenem Siege mit ſeinen Freunden bey Olympia einen Freudentanz hielt. ſ. **Damms Anmerk. zu Pindars Liedern.**

341) Xanthus autem Lydius circa octavam decimam Olympiadem. *Stromat. Lib. I.*

342) Xanthus lyricorum verſuum modulator, antiquior Steſichoro. *Dipnoſ. lib. 12 cap. 1.*

343) Clonas vero tibicinum modos qui fecit, paulo poſterior Terpandro, fuit patria Tegeates ſi Arcadibus credimus, Thebanum enim Boeoti affirmant. *Plutarch. de Muſica.*

344) *Attica, cap 14.*

riethen, als die Spartaner mit ihren lärmenden Trompeten gegen sie anrückten. Sie kamen in Unordnung, und Tyrtäus blieb Meister vom Wahlplatz. Horaz singt:

Tyrtæusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit. — [345])

Diese Schlacht ereignete sich im 685sten Jahre vor Christo. Von der Trompete, welche hier so gute Dienste that, ist Tyrtäus selbst Erfinder. Plutarch erzählt, daß ihm die Lacedämonier zur Dankbarkeit nicht nur das Bürgerrecht in ihrer Stadt gaben, sondern auch seine Kriegslieder in ihren Armeen sangen und spielten, so lange ihre Republik dauerte. Lykurg sagt in seiner Rede gegen den Leocrates, daß die Spartaner ein Gesetz hatten, nach welchem sie, so oft sie zu einer kriegerischen Unternehmung die Waffen ergreifen würden, vor das Zelt des Generals citirt werden mußten, um erst die Kriegslieder des Tyrtäus singen zu hören. Er war auch Erfinder eines berühmten drenchörigen Tanzes und Gesangs, welchen die Lacedämonier bey ihren öffentlichen Festen gebrauchten. Der erste Chor bestand aus alten Männern, der zweyte aus Jünglingen, und der dritte aus Knaben. Der erste Chor fieng an:

Nos quondam eramus inclyti bello viri.

Der Chor der Jünglinge antwortete:

Nos ii sumus: fac si velis periculum.

Der dritte aus Knaben bestehende Chor sang endlich:

Nos fortitudine plurimum præstabimus [346]).

Nach dem Suidas hat Tyrtäus fünf Bücher Kriegslieder verfertigt. Es sind aber nur noch wenige Fragmente davon übrig. Diese Fragmente handeln von der Liebe des Vaterlandes, von der Verachtung des Todes, und von der Tapferkeit, als der größten Tugend des Menschen.

Der Abt Sevin hat in einer ausführlichen Abhandlung, welche in den Memoires de l'acad. des inscript. T. VIII. pag. 144. abgedruckt ist, die Handlungen und Lebensumstände dieses berühmten musikalischen Generals untersucht, und noch manche Begebenheit beygebracht, die uns hier zu weit führen würde.

§. 86.

Terpander wird fast einmüthig von allen Schriftstellern des Alterthums für einen solchen Dichter und Tonkünstler gehalten, welcher zu seiner Zeit zur Ausbildung der Kunst das meiste beygetragen hat. Dennoch findet man kaum zwey Nachrichten bey den Alten, welche in Ansehung seiner Geburt und seines Zeitalters übereinstimmend sind. Nach der wahrscheinlichsten Meynung gehört er in die 22ste Olympiade, oder ins 645ste Jahr vor Christo. Diese Zeit geben ungefähr die parischen Marmor an, worin es heißt: „Seitdem Terpander, des Derdenus Sohn von Lesbus die Weisen zur Lyre und Flöte bekannt gemacht, und sie den Spielleuten selbst vorgespielt, auch die entstandene Klage beym Volke abgewendet hat, sind 281 Jahre.“ [347]) Nach dieser Zeitrechnung war er ein Zeitverwandter Lykurgs. Als Lacedämon durch innerliche Unruhen zerrüttet wurde, und man das Orakel befragte, was für Mittel man dagegen gebrauchen sollte, befahl das Orakel, den lesbischen Sänger kommen zu lassen. Er war kaum in Lacedämon angekommen, und hatte seine mit der Cither begleiteten Lieder hören lassen; als der Geist der Ruhe und des Friedens wieder erwachte, und die Unordnung gedämpft war. Die Singart Terpanders wurde in der Folge die lesbische genannt, und von ganzen Völkern zum Muster angenommen.

345) *De arte poetica*, v. 204. „Tyrtäus kam, und erhitzte durch seine Gesänge die männlichen Seelen zum blutigen Streit.“ Xamler.

346) *Plutarchi Lycurgus*, *T. I. pag. 53*

347) S. die 25ste Epoche.

Die Lyre, welche um jene Zeit nur vier Saiten hatte, ſoll Terpander mit drey Saiten vermehret haben. Strabo und Euclid wollen dieſe Erfindung mit zwey Verſen beweiſen, welche vom Terpander ſelbſt ſeyn ſollen [348]). Nach andern Nachrichten war aber dieſe Erfindung ſchon lange vor den Zeiten Terpanders gemacht; denn ſie wird nicht nur dem Amphion und Orpheus, ſondern auch ſogar dem Apollo ſchon zugeſchrieben. Wir werden alſo unter dieſer Nachricht bloß ſo viel verſtehen müſſen, daß Terpander nicht in ganz Griechenland, ſondern nur in Sparta zuerſt eine ſiebenſaitige Lyre gebraucht habe. Noch eine andere Erklärung giebt Marpurg von dem Vers des Euclides, und vermuthet, daß man nicht ſieben Saiten, ſondern nur ſieben Töne verſtehen müſſe, daß folglich Terpander eigentlich ſagen wolle: „wir, die wir die bloß aus vier Tönen beſtehende Geſänge verachten, wollen aus den vier Saiten weit mehrere Töne hervorbringen.“ Wir halten uns indeſſen bey dieſen Vermuthungen nicht länger auf.

Daß Terpander von den Lacedämoniern ſeiner Saitenvermehrung wegen zur Rechenſchaft gezogen wurde, berichten die pariſchen Marmor in der 35ſten Epoche. Ob er nun gleich nach dem Plutarch von den Richtern nicht verdammt, und ihm ſein Inſtrument weggenommen wurde, ſo bleibt es dennoch immer unbegreiflich, wie ſich dieſe Strenge der Lacedämonier zu dem muſikaliſchen Dienſt reimt, welchen ihnen Terpander bey der vorher erzählten Unruhe des Volks geleiſtet haben ſoll. Entweder muß Terpander Gelegenheit gefunden haben, den muſikaliſchen Geſchmack der Lacedämonier nach und nach zu verfeinern, oder er hat ſich nach den eigenſinnigen Forderungen derſelben bequemt. Ueberhaupt bin ich der Meynung, daß man unter der Vermehrung der Saiten des Terpanders weder bloße Töne noch Saiten, ſondern vielleicht mit weit beſſerm Grunde ganz neue Lieder verſtehen müſſe. Denn nur dadurch konnte dieſe Neuerung auf die Sitten und Empfindungen des Volks einen Einfluß erhalten. Der bloße Zuſatz einiger Saiten oder Töne, ohne Anwendung auf neue Melodien, iſt zu unbedeutend, als daß die Spartaner, welche zwar jede Art von Neuerung, auch die unbedeutendſte von Herzen haßten, ſo viel Weſens davon gemacht haben würden, wie ſie nicht ſowol beym Terpander, als vielmehr beym Timotheus und Phrynis gethan haben. Wenn ſie ſagen, daß ſie durch ihre Strenge gegen die drey erwähnten Tonkünſtler, die wahre Muſik dreymal vom Untergange errettet hätten, ſo ſcheint es eine Beſtätigung meiner Vermuthung zu ſeyn, daß nämlich nicht von einzelnen Saiten und Tönen, ſondern von der Einführung neuer Melodien, Lieder, Nomen, oder wie man ſie nennen will, die Rede war [349]).

348) Terpandrum quoque ejusdem muſicæ artificem Lesbium prædicant, qui primus Lyram ante quatuor contentam fidibus, septem nervis instruxit: quod e versibus, qui in eum scripti circumferuntur, intelligi potest:

Contento nervis quatuor nos carmine omiſſo:
Inſtructa ſeptem fidibus tibi nobile carmen
Dicemus cithara — — —

Strabo, lib. 13 pag. 425. Pro ſono uſurpant hoc nomen, qui citharam vocant heptatonon, id eſt, ſeptem ſonis conſtantem, quomodo Terpander atque Ion. Ille enim ita:

At nos quadriſono contempto carmine, poſthac
Rite novos cithara heptatono cantabimus hymnos.

Euclid. introduct. harmon. pag. 19. Verſ. Meibom.

349) Ueber die Muſik der Spartaner ſind indeſſen überhaupt die Meynungen getheilt. Polybius und mehrere alte Schriftſteller verſichern, daß ſie ein wichtiges Stück der Spartaniſchen Erziehung ausgemacht habe. Vom Lykurg, dem ſtrengen Geſetzgeber dieſes Volks, iſt es bekannt, daß er ein Freund der Poeſie und Muſik war, folglich den ſeiner Geſetzgebung auf eine nützliche Anwendung beyder Künſte Rückſicht genommen haben wird. Andere Schriftſteller bezeugen das Gegentheil, und ſprechen den Lacedämoniern alles Gefühl für ſchöne Künſte ſo gänzlich ab, daß ſie uns dadurch nicht bloß als tapfere und wilde Krieger, ſondern als ganz rauhe und ungebildete Menſchen erſcheinen. Wenn man zwiſchen dieſen beyden entgegenſtehenden Meynungen einen Mittelweg wählt, und annimmt, daß zwar die Spartaner hauptſächlich zur Tapferkeit gebildet wurden, dennoch aber von den Künſten ſo viel Gebrauch machten, als mit ihrer Hauptabſicht beſtehen konnte, ſo hat man die meiſten Schriftſteller auf ſeiner Seite. Man begreift alsdann verſchiedene Erzählungen, die uns Plutarch, Aelian, Athenäus u. a. machen, ungleich beſſer. Unter dieſen Erzählungen ſind

Unter allen Erfindungen, welche dem **Terpander** zugeschrieben werden, ist seine Einführung der musikalischen Schrift, oder der Tonzeichen, unstreitig die wichtigste, und allein hinreichend, ihm unter den Verbesserern der Musik einen der ersten Plätze zu sichern. **Alypius** und **Gaudentius** schreiben sie zwar dem einige hundert Jahre jüngern **Pythagoras** zu, und **Boethius** folgt ihnen hierin. Man hat aber zu gute Gründe für den **Terpander**, als daß man sie ihm, bloß auf das Ansehen des **Alypius**, **Gaudentius** und **Boethius** absprechen könnte. **Plutarch** [350]) erzählt nach dem **Heraclides aus Pontus**, daß **Terpander**, der Erfinder von Nomen für die Cither in hexametrischen Versen, sie sowol als die Homerischen Verse in **Musik gesetzt habe** [351]), um sie bey den öffentlichen Spielen zu singen. **Clemens von Alexandrien**, indem er erzählt, daß **Terpander** die Gesetze des **Lykurg** in Verse gebracht, und in Musik gesetzt habe, bedient sich der nämlichen Ausdrücke, so daß man nicht umhin kann, eine wirklich geschriebene Melodie darunter zu verstehen [352]). Es ist kurz vorher sogar von der Schreibkunst der Griechen geredet worden; lauter Umstände, die es klar machen, daß **Clemens von Alexandrien** nicht bloß an eine ausgedachte, sondern an eine aufgeschriebene Melodie gedacht habe.

Terpander hat sich indessen nicht nur durch die Erfindung verschiedener Nomen, durch sein Spielen auf der Cither und Flöte, und durch manche andere Verdienste um die Musik, berühmt gemacht, sondern auch dadurch, daß er in den Carnischen Spielen [353]) **einmal**, und in den Pythischen **viermal** den Preis gewann.

§. 87.

Cäpio war ein Schüler Terpanders, und hat 1) verschiedene **Nomen** erfunden, die nach seinem Namen benannt wurden, 2) die Form der Cither **verändert**, und sie die **asiatische** genannt. Dies

folgende merkwürdig, und gehören hierher: Als einst ein König der Spartaner die Geschicklichkeit eines Musikers außerordentlich rühmen hörte, sagte er: „Wie muß der erst einen tapfern Mann bewundern, der schon so viel Lob an einen Lyristen verschwenden kann?“ Als diesem König einst ein Musiker als ein Mann gerühmt wurde, welcher vortrefliche Musik zu componiren wisse, drehte er sich nach seinem Koch und sagte: und dieser Mann kann eine gute Suppe machen. (Die sogenannte schwarze Suppe der Lacedämonier ist aus dem Plutarch bekannt. Ein Sybarite wollte lieber sterben, als sie essen.) In dem Leben **Lykurgs** von Plutarch wird noch erzählt, daß die Spartaner vorzüglich ihre Sclaven, die Heloten sehr hart und verächtlich behandelten. Sie durften nichts mit den Freygebohrnen gemein haben, auch kein Lied weder von **Terpander** noch von **Alcman** singen. Als daher einige dieser Heloten von den Thebanern gefangen wurden, und man ihnen befahl, die Loblieder des **Terpander** und **Alcman** zu singen, antworteten sie: „diese Lieder gehören für unsere Herren, wir dürfen sie nicht singen.“

350) De Musica, pag 1132.

351) Im griechischen steht: Μελη περιθεντα, er setzte sie in Melodie. Keiner von den Uebersetzern des Plutarch hat hier den Sinn der Worte so richtig gegeben als Bürette, so wie er auch der erste ist, welcher die Bemerkung hierüber bekannt gemacht hat. Er sagt in seiner Uebersetzung: Terpandre *notoit la Musique* sur les vers de chacun de ses Nomes, de même que sur les vers d'Homere etc. In seinen Anmerkungen über diese Stelle setzt er noch hinzu, daß **Terpander** seine Melodien deswegen notirt habe, um sie in den öffentlichen Spielen entweder selbst auszuführen, oder **durch andere ausführen zu lassen**.

352) Μελος τε αυ πρωτος περιέθηκε τοῖς ποιημασι: Er setzte zuerst Melodien zu den Gedichten. *Stromat. lib. I. pag. 308.*

353) Die Carnischen Spiele wurden in der 26sten Olympiade, oder 676 Jahre vor Christo, gerade hundert Jahre nach der Einführung der olympischen Spiele, errichtet. Sie waren bloß bey den Lacedämoniern gebräuchlich. Ein Priester des Apollo, **Carnus** wurde von einem Dorier umgebracht; zur Rache bestrafte Apollo ganz Dorien mit der Pest. Man mußte den Mörder verbannen, und zur Beruhigung des Geistes des Carnus ein Versöhnungsfest anordnen. Dieses Fest erhielt den Namen der **Carnischen Spiele**. Andere geben einen andern Ursprung an. Es war übrigens ganz kriegerisch, und im wahren Geiste der Lacedämonier. Es dauerte neun Tage. Außer den Kriegsübungen wurden auch für Citharisten Preise ausgesetzt, und **Terpander** war der erste, der den Preis bey einem solchen Feste gewann.

ist alles, was **Plutarch** von ihm berichtet. Wenn er ein Schüler **Terpanders** war, so muß er mit ihm in einerley Zeitalter gelebt haben.

Alcman, ein bekannter lyrischer Dichter aus der 27sten Olympiade, war zu Sardes, der Hauptstadt in Lydien geboren, hatte aber um seiner poetischen und musikalischen Verdienste willen, zu Lacedämon das Bürgerrecht erhalten. **Aelian** nennt ihn einen guten Flötenspieler [354]; andere auch einen Citherspieler. Am einmüthigsten wird er für den besten Dichter in Liebesliedern gehalten, und man glaubt, daß er diese Art von Liedern zuerst in öffentlichen Zusammenkünften habe absingen lassen. **Clemens von Alexandrien** schreibt ihm die Erfindung der Kreistänze zu; (Stromat. lib. 1. pag. 308. Χορείαν, Ἀλκμὰν Λακεδαιμόνιος.) und **Athenäus** giebt ihm das Lob, daß er nicht nur der beste Dichter in Liebesliedern, sondern auch der stärkste Eifer seiner Zeit war. (Deipnos. lib. 13. cap. 8.) Man erzählt noch andere Dinge von ihm; sie dienen aber seinen dichterischen und musikalischen Talenten so wenig zum Schmuck, daß wir sie lieber nicht nacherzählen wollen. Dem schönen Geschlecht war er vorzüglich ergeben, und eine gewisse **Magalostrata**, die sich vielleicht bloß mit der Dichtkunst beschäftigte, um Liebhaber an sich zu locken, war die bekannte Geliebte von ihm.

Aristoxenus Selinuntius gehört in die 28ste Olympiade, und wird **vom Eusebius** ausdrücklich ein Musikus genannt [355]. Er muß nicht mit dem **Aristoxenus** von Tarent, dessen drey Bücher Elementor Harmonicor. auf uns gekommen sind, und welcher erst in der hundert und eilften Olympiade zur Zeit Alexanders des Großen gelebt hat, verwechselt werden. Der unsrige ist ungefähr 328 Jahre älter als der Tarentische. Man findet übrigens weder von seinen poetischen noch musikalischen Verdiensten eine bestimmte Nachricht.

§. 88.

Arion, aus Methymna, einer Stadt auf der Insel Lesbos, gebürtig, blühte in der 38sten Olympiade. Sein Vater hieß Cyklen, und sein Lehrmeister in der Dichtkunst und Musik war **Alcman**. Er ist einer von den alten Tonkünstlern, dessen Geschicklichkeit so sehr bewundert wurde, daß die Erzählungen davon, so wie die von Amphion und Orpheus, in Fabeln übergiengen. Sein Instrument war die Cither, und er wußte sie so vortreflich zu spielen, daß er sich dadurch beym **Periander**, König zu Korinth, nicht nur ausserordentlich beliebt machte, sondern auch ein ansehnliches Vermögen sammelte. Wahrscheinlich bloß in der Absicht, dieses Vermögen noch zu vermehren, bat er den Periander, bey welchem er eigentlich in Diensten stand, um Erlaubniß, die Städte Griechenlands durchreisen, und sich daselbst hören lassen zu dürfen. Nachdem er einige Zeit in Griechenland herumgewandert, und Ruhm und Geld erworben hatte, mochte er auf dem Schiffe, auf welchem er seine Rückreise antreten wollte, sowol vor seinen eigenen Bedienten, als den Schiffern, unvorsichtig genug gewesen seyn, seine erworbenen Schätze sehen zu lassen. Die Schiffsleute verbanden sich daher mit seinen eigenen Bedienten, um ihn zu ermorden, und sodann sein Vermögen unter sich zu theilen. In dieser Gefahr erschien ihm Apollo im Traum, warnte ihn, und befahl ihm, sich derjenigen Rettungsmittel zu bedienen, welche sich in der Gefahr zeigen würden. Als ihn nachher die Verbündeten wirklich überfielen, um ihren Anschlag auszuführen, bat er sie, ihm nur so viel Zeit zu lassen, daß er sich selbst sein Sterbelied spielen könnte. Man fand kein Bedenken, ihm diese letzte Bitte zu gewähren. Als er aber sein Lied anfieng, versammelten sich eine große Menge Delphine um das Schiff herum, und sobald er sie erblickte, glaubte er in ihnen diejenigen Rettungsmittel zu finden, zu welchen ihm Apollo Hofnung gemacht hatte. Er

354) *Var. histor. lib. 12 cap. 50.* — — Et Alcmanem, ubi en enim erat.

355) Aristoxenus musicus — — — *Olymp. XXVIII. an. 4.*

faßte daher den Entſchluß, mit ſeiner Cither ins Meer zu ſpringen, und die Art und Weiſe ſeiner Rettung vom Apollo zu erwarten. Er war kaum hineingeſprungen, als ihn einer von den Delphinen auf den Rücken nahm, und an das tänariſche Vorgebirge ans Land trug. Als er ſich nun ſo glücklich gerettet ſah, eilte er, nach Korinth zu kommen, um dem Periander ſein Schickſal zu erzählen, und vergaß darüber ſeinen Erretter, den Delphin wieder ins Waſſer zu bringen, welcher daher umkommen mußte. Sobald er ſeine Zufälle dem **Periander** erzählt hatte, ließ dieſer ſogleich dem Delphin ein ſchönes Grabmal errichten, und da es ſich bald nachher traf, daß das Schiff, aus welchem Arion entſprungen war, durch Sturm nach Korinth getrieben wurde, ſtellte Periander die Schiffer zu Rede, und verlangte zu wiſſen, wo ſie den **Arion** gelaſſen hätten. Sie verſicherten einmüthig, er ſey geſtorben. **Periander** befahl ihnen hierauf, ihre Verſicherung beym Grabmal des Delphins zu beſchwören, verſteckte aber vorher den **Arion** darinnen. Als nun wirklich die Schiffer ihre Ausſage beſchworen hatten, ließ er den **Arion** hervortreten, überführte ſie dadurch ihres Meyneids und Verbrechens, und ließ ſie ſämmtlich kreuzigen.

Nach dem Pauſanias [356]) ſtand lange Zeit auf dem tänariſchen Vorgebirge eine Statüe, die den **Arion** auf einem Delphin ſitzend vorſtellte. Dennoch wird man wahrſcheinlich unter dieſer Geſchichte nichts anders zu verſtehen haben, als daß ſich **Arion** entweder mit Schwimmen gerettet habe, oder von einem Schiffe aufgefangen worden, welches einen Delphin im Wapen führte. Aelian hat uns einen Lobgeſang aufbehalten, welchen **Arion** auf den Delphin, der ihn ſo glücklich ans Ufer brachte, gemacht haben ſoll [357]).

Uebrigens hat **Arion** nicht nur **Dithyramben, orthiſche** Lieder u. ſ. f. gemacht, ſondern auch mit ſeinem Geſange bey den Lesbiern ſchwere Krankheiten geheilt, und zuerſt Kreistänze angeordnet [358]). **Pacificus** ſetzt ihn dem Orpheus und Amphion an die Seite;

Orpheus Eurydicen cithara revocavit ab orco,
Eque ſuis movit ſaxa nemusque jugis.
Piſce fuit pelagus per longum vectus *Arion*;
Hac etiam *Amphion* mœnia ſtruxit ope.

§. 89.

Draco aus Athen, Dichter und Geſetzgeber der Athenienſer, blühte in der 39ſten Olympiade. Seine Geſetze waren in Verſen, und wurden nach damaliger Gewohnheit geſungen. Noch dem **Suis** das iſt er von dem allzugroßen Beyfall geſtorben, welchen ſeine Geſetze beym Volke erhielten. Denn als er ſie in einem Theater bekannt machte, wurden ſo viel Röcke, Hüte und Mützen als Zeichen des Beyfalls auf ihn geworfen, daß er darunter erſtickte, und in eben demſelben Theater begraben wurde.

Steſichorus aus der Stadt Himera in Sicilien, wird von Athenäus in die 37ſte Olympiade geſetzt. Nach der Meynung anderer wurde er aber in der 24ſten Olympiade geboren, und lebte bis zum erſten Jahr der 55ſten, alſo ungefähr zwiſchen 684 und 560 vor Chriſto. Für ſeinen Vater hält man einen gewiſſen **Heſiodus**, welcher aber nicht der berühmte Dichter iſt, welcher zu **Homers** Zeiten gelebt hat. **Plinius** erzählt, daß, als er noch Kind war, eine Nachtigall oder Lerche ſich auf ſeinen Mund ſetzte, und vortreflich ſang. Man ſah dieſe Begebenheit als eine Vorbedeutung ſeiner künftigen

356) *Laconic. cap. 25.*

357) *De natura animalium. lib. 12. cap. 45.*

358) Arion Methymnæus Lyricus, Cycleï filius, Olympiade XXXVIII. Quidam etiam Alemanis fuiſſe diſcipulum tradiderunt. Scripſit cantica, quæ prœmia dicuntur, verſibus circiter 2000. Fertur et tragici modi inventor extitiſſe, et primus chorum inſtituiſſe, et dithyrambum cecinisſe: itaque nominaſſe id quod a choro caneretur: et Satyros induxiſſe, qui verſibus loquerentur. *Suidas.*

Geschicklichkeit im Gesange an. Er wurde anfänglich **Tisias** genannt. Nachdem er aber die damals üblichen Musik- und Tanzchöre änderte, erhielt er den Namen **Stesichorus**. Diese Chöre giengen nämlich vor seiner Zeit zuerst rechter Hand um den Altar und die Bildsäule herum, und kehrten linker Hand wieder zurück. Das erste hieß **Strophe**, und das zweyte **Antistrophe**. Beydes geschah ununterbrochen hintereinander, und nur ein einzigesmal. Stesichorus ließ zwischen der Strophe und Antistrophe eine Pause machen, und während derselben den Theil des Chors, welcher vor der Bildsäule stand, einen dritten Satz anstimmen, welcher **Epode** genannt wurde. Dies geschah bisweilen stehend, und bisweilen sitzend. Von dieser Pause hat der Erfinder den Namen **Stesichorus** erhalten, der so viel als statio oder stator chori bedeuten soll. **Plutarch** erzählt, **Stesichorus** habe dem ältern Olympus nachgeahmt, und den Nomum von ihm angenommen, welcher **Harmatios** hieß. Auch soll er den dactylischen Rhythmum besonders ausgeübt, und noch manche Neuerung zum Vortheil der Kunst gemacht haben.

Die Einwohner von Himera ließen ihm in seinem Alter eine Ehrensäule setzen, von welcher Cicero als von einem Meisterstücke der Kunst spricht. (Erat etiam Stesichori poetæ statua senilis, incurva, cum libro, summo ut putant artificio facta, qui fuit Himeræ: sed et est et fuit tota in Græcia summo propter ingenium honore et nomine. *In Verrem, cap. 35*). Er erscheint in einer gebogenen Stellung mit einem Buche in der Hand. Beym **Gronov** ist ebenfalls sein Bildniß befindlich, welches nach einem alten Kunstwerk gestochen ist, und ihn in seiner Jugend vorstellt. Nach einer Erzählung des **Plato** wurde er einer Satyre wegen, auf die Helena, blind; erhielt aber sein Gesicht wieder, als er ein Lobgedicht auf sie machte [159]). Das wichtigste unter allem, was man hin und wieder von seinen musikalischen und poetischen Verdiensten angeführt findet, ist unstreitig das, was **Plutarch** von ihm sagt, und was wenige von seinen Geschichtschreibern bemerkt haben, nämlich: **daß er zu seinen Versen auch die Melodien setzte, nach welchen sie gesungen werden sollten** [160]). Die Erfindung des **Terpander** scheint also um diese Zeit den bessern Dichtern und Tonkünstlern schon bekannt gewesen zu seyn.

§. 90.

Alcäus aus Mitylene in der Insel Lesbos, im 604ten Jahre vor Christo, oder in der 44sten Olympiade geboren, war nicht nur ein vortreflicher lyrischer Dichter, sondern auch ein sehr guter Musikus und Sänger. Er wußte indessen nicht allein zu dichten, zu singen, und die Lyre zu spielen, sondern auch Schild und Degen zu führen. Er mußte aber in einem Treffen der Mitylenenser gegen die Athenienser seine Waffen von sich werfen, und die Flucht ergreifen. Er scheint in der Tapferkeit dem **Archilochus** ähnlich gewesen zu seyn, welcher es auch für besser hielt, zu fliehen, als sich todschlagen zu lassen. Die Athenienser, welche den Sieg auch ohne Hülfe des **Alcäus** erhielten, fanden seine weggeworfenen Waffen auf dem Kampfplatze, und hiengen sie als Siegeszeichen im Tempel der Minerva zu Sigäa auf. Er wollte auch gegen Tyrannen sowol in seinen Liedern als mit seinem Degen tapfer seyn, und fiel darüber in die Hände des Pittacus, welcher ihn aber aus Großmuth verschonte. Ueberhaupt scheint er sehr unruhigen Geistes gewesen zu seyn. In die **Sappho** war er sterblich verliebt. **Aristoteles** (Rhetor. lib. I. cap. 9) hat uns einige Verse des Alcäus aufbehalten, worin er der Sappho seine Liebe erklärt. Die Dame scheint gerade nicht in ihrer guten Laune gewesen zu seyn, und

159) *In Phædro vel de Pulchro, lib. 26 pag. 449. Vers. Ficini.*

160) *De Musica. pag. 1132.* Stesichori aliorumque veterum Lyricorum poematis similem, qui versibus modos quibus canerentur adjecerunt. Μέλη περιετίθεσαν, heißt es im griechischen. **Bürette** hat übersetzt: ils y ajustoient la Musique.

ließ es ſich einfallen, ihm etwas zu verweigern, was ſie ihm zu einer andern Zeit vielleicht angeboten hätte. Athenäus macht ihn zu einem ſtarken Trinker, der ſich ſtets in Wein berauſche habe. (Deipnoſ. lib. 10.)

Seine poetiſchen und muſikaliſchen Verdienſte werden übrigens allgemein anerkannt. Das bekannte alcäiſche Sylbenmaaß ſchreibt ſich von ihm her, und nach einigen Stellen des Horaz:

— Age, die Latinum
Barbite carmen.
Lesbio primum modulate civi [361]).

und:

— — — — nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton [362]).

hat er das Inſtrument Barbiton erfunden.

Von ſeinen Gedichten ſind nur noch kleine Fragmente übrig. Sie waren im aeoliſchen Dialekt geſchrieben, und nach dem Urtheil des Quinctilian (Inſt. orat. lib. 10) ſo rein, ſtark und prächtig im Ausdruck, daß er das goldene Plectrum wol verdiente, welches ihm Horaz vom Apollo ſchenken läßt [363]). Bisweilen beſang er aber auch den Bacchus, die Venus, den Cupido und die Muſen.

Die Begebenheiten der Sappho, und ihre auf uns gekommene Gedichte ſind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, hier viel davon zu ſagen. Sie hatte mit dem Alcäus einerley Geburtsſtadt. Ihr Lieblingsinſtrument, mit welchem ſie ihre Verſe begleitete, war das Barbiton, und da ſie vielleicht von Natur eine etwas hohe Stimme hatte, ſo ſang ſie in der Mixolydiſchen Tonart. Sie wird aus dieſer Urſache vom Ariſtoxenus und Plutarch als Erfinderin dieſer Tonart angegeben [364]). Sie hatte drey Schülerinnen, Anagora aus Milet, Gorgila aus Colophon, und Eunica aus Salamin, die ſie ganz nach ihrem Geſchmack bildete, und ſich in ihrer Geſellſchaft bey allen öffentlichen Feſten hören ließ. Außerdem ſoll ſie auch das Plectrum [365]), und nach dem Athenäus ein Inſtrument, mit Namen Pectis, erfunden haben [366]).

Erinna war eine Freundin, Landsmännin und Zeitverwandtin der Sappho, und wird ebenfalls unter die lyriſchen Dichterinnen gerechnet. Von ihrer Muſik iſt aber weiter nichts bekannt, als daß ſie ihre Gedichte ſelbſt geſungen hat. Man hat noch einige Fragmente von ihren Gedichten, welche Fulv. Urſinus zuerſt herausgegeben hat.

361) *Carm. lib. 1. Od. 32.*
— — „Laute, wohlan! ſo ſpiele
Lesbiſche Verſe,
Du Geſchenk des Lesbiers, deines Schöpfers, u. ſ. f.

362) Carm. lib. 1 Od. 1 V. 33.
— — noch Polyhymnia
Mir das lesbiſche Spiel ferner zu rühren wehrt.

363) *Carmin. lib. 2 Od. 13 V. 26.*
Et te ſonantem plenius aureo,
Alcæe, plectro dura navis,
Dura fugæ mala, dura belli!
Und dich, Alcäus, der du mit vollerem
Griff güldene Saiten rührſt, und Kriegslaſt,
Schiffbruch, Verbannung herunterſtürmeſt.

364) Mixolydia quoque animum percellens, tragoedis eſt apta. Hanc Ariſtoxenus ſcribit primum a Sapphone inventam: ab ea didiciſſe tragoedos. *Plutarch. de Muſ.*

365) Carmen etiam Sapphicum ab ejus nomine dictum primo excogitavit, et plectrum invenit. *Notæ hiſtor. ad Marmor. Oxon. pag. 201.*

366) Menechmus libro de artificibus, Magadin ait eandem eſſe cum Peckide, et inventam a Sappho. *Dripnoſ. lib. 14 cap. 9* An einer andern Stelle dieſes nämlichen Buchs wird geſagt, ſie habe dies Inſtrument zuerſt gebraucht, welches gewiſſermaaßen einerley iſt.

§. 91.

Mimnermus, Sohn des Ligyetiades aus Colophon oder Smyrna, ein vortreflicher Flötenſpieler und Elegiendichter, lebte zur Zeit Solons in der 46ſten Olympiade oder 594 Jahre vor Chriſto. Von der Annehmlichkeit ſeiner Geſänge ſoll er den Beynamen Ligyoſtades [367]) erhalten haben; wahrſcheinlich hat man dieſen Beynamen fälſchlich für den Namen ſeines Vaters gehalten. Daß er ein berühmter Flötenſpieler war, bezeugt **Strabo** [368]), und beym **Athenäus** [369]) wird er für den Erfinder des Pentameters gehalten. Nichts übertraf aber ſeine Liebeslieder. **Properz** ſchätzte einen einzigen Vers davon höher als den ganzen Homer:

Plus in amore valet Mimnermi verſus Homero
Carmina manſuetus lenia quærit Amor.

Lib. I. Eleg. 9. v. 11. 12.

und nach dem Zeugniſſe des **Athenäus** wurden nicht nur dieſe Liebeslieder, ſondern auch ſeine übrigen Verſe in ganz Griechenland eben ſo allgemein geſungen, wie vor ihm die Verſe des **Homer**, **Heſiodus**, **Archilochus** und **Phocylides**, (Deipnoſ. lib. 14). In ſeinem Alter verliebte er ſich in eine junge, artige Flötenſpielerin, mit Namen **Nanno**, und war den Gaſterenen ſehr ergeben. Aus einigen Verſen des **Horaz** [370]), die eine Anſpielung auf ein Gedicht des **Mimnermus** ſelbſt, an ſeine **Nanno** ſind, ſieht man, daß er überhaupt die Freuden des Lebens liebte und ſuchte [371]).

§. 92.

Simonides ein berühmter Dichter des Alterthums iſt zu Julis auf der Inſel Ceos in der 55ſten Olympiade geboren, und in der 78ſten geſtorben, hat alſo zwiſchen den Jahren 557 und 468 vor Chriſto gelebt, und iſt ohngefähr 90 Jahre alt geworden. Sein Geiſt war in ſeinem ſpäteſten Alter noch ſo lebhaft, daß er in ſeinem 80ſten Jahre im Stande war, einen Preis in der Dichtkunſt zu gewinnen. **Plato** und **Cicero** nennen ihn beyde nicht nur einen guten Dichter, ſondern auch Muſiker, und ſprechen ihm überhaupt große Geſchicklichkeit und Wiſſenſchaft zu. Von der Süſſigkeit ſeines Geſangs, erhielt er den Beynamen **Melicertes**. Die Lyre vermehrte er nach dem **Suidas** mit der dritten Saite [372]), und nach dem **Plinius** mit der achten. Dies letztere wird aber von den Gelehrten bezwei-

367) *Suidas pag. 596.*

368) Colophonii viri, quorum memoria vivit, fuerunt Mimnermus tibicen juxta, et elegiæ ſcriptor. *Geogr. lib. 13. pag. 442.*

369) Reperit et ſuavem Mimnermus denique cantum,
Solamen molli ex pentametroque tulit.
Athen. Deipnoſ. lib. 13 cap. 25.

370) Si, Mimnermus uti cenſet, ſine amore jocisque
Nil eſt jucundum, vivas in amore jocisque.
Epiſt. VI. lib. 1 v. 65.
Wenn, wie Mimnermus ſagt, nur Lieb' und Scherz erfreut,
So lieb' und ſcherze du, ſo lang du lebſt, wie heut.

371) Das Gedicht des **Mimnermus** ſagt in zehen Verſen daſſelbe, was Horaz in obigen zweyen ſagt. Stobäus hat es aufbehalten. In Marpurgs Einl. in die Geſch. der Muſ. S. 81 iſt es griechiſch mit einer lateiniſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung abgedruckt. Ich gebe hier eine engliſche, weil mir keine deutſche bekannt iſt.

What is life and all its pride,
If love and pleaſure be denied?
Snatch, ſnatch me hence, ye Fates whene'er
The am'rous bliſs I ceaſe to ſhare.
Oh let us crop each flagrant flow'r,
While youth and vigour give us pow'r;
For frozen age will ſoon deſtroy
The force to give or take a joy;
And then, a prey to pain and care,
Deteſted by the young and fair,
The ſun's bleſt beams will hateful grow,
And only ſhine on ſcenes of woe!

372) Simonides invenit — — et tertium lyræ ſonum. *Suid. pag. 853.*

ſelt. Nach dem Athenäus hat er in der Stadt Carthea eine Singſchule angelegt, und darin den Chorgeſang gelehrt [373]). Pindar war ſein Schüler.

In ſeinen ſpätern Jahren, nachdem er vielleicht gemerkt hat, daß das Geld eines der wichtigſten Mittel iſt, ſich im Leben Achtung und Vergnügen zu verſchaffen, ſoll er ſparſam, und wie einige wollen, gar geizig geworden ſeyn. Dies ſchließt man daraus, weil er zuerſt angefangen haben ſoll, ſich den Geſang ſeiner Muſe mit Geld bezahlen zu laſſen. Uebrigens hat es mehrere Dichter ſeines Namens gegeben, über deren Zeitalter man nicht einig iſt. Der unſrige iſt der älteſte unter ihnen, und der berühmteſte.

§. 93.

Bacchylides aus Cea, ein lyriſcher Dichter und Brudersſohn des Simonides, gehört in die 82ſte Olympiade. Er war ein Zeitverwandter des Pindar, und Mitwerber in den öffentlichen Spielen. Auſſer vielen Oden auf Sieger, hat er auch Liebeslieder, Proſodien, Dithyramben, Hymnen, Päane, Hyporchemata, und Parthenia, oder Chöre, welche von Frauenzimmern bey öffentlichen Feſten geſungen wurden, gemacht. Wenn er oben in die 82ſte Olympiade geſetzt worden, ſo heißt dies nur ſo viel, daß er um dieſe Zeit berühmt war. Von ſeinem eigentlichen Geburts- oder Sterbejahr findet man keine Nachricht.

Pindar, der vornehmſte unter den lyriſchen Dichtern der Griechen, iſt im erſten Jahr der 65ſten Olympiade zu Theben in Böotien geboren. Nach der Meynung der meiſten hieß ſein Vater Daiphantus, und ſeine Mutter Myrtis. Beyde Eltern ſpielten die Flöte, und unterrichteten auch ihren Sohn in dieſer Kunſt. Die Lyre lernte er von Laſus aus Hermione ſpielen, und wurde in kurzer Zeit ſeiner Geſchicklichkeit wegen auf dem letztern Inſtrument ſo berühmt, daß ihn der König in Macedonien, Alexander, unter ſeine Muſiker aufnahm. Plutarch (de Muſ. pag. 1137.) ſpricht von einem Pindariſchen Modo, den auch Simonides gebrauchte, und welcher keine chromatiſchen Intervallen hatte. Daß er noch auſſer den gedachten Lehrmeiſtern auch den Simonides hatte, iſt ſchon geſagt worden. Von dieſem ſoll er die Gewohnheit angenommen haben, ſeine Muſe nicht anders als für Geld ſingen zu laſſen. In ſeinem zweyten Zuhmiſchen Liede geſteht er offenherzig, daß er ſeine Loblieder nicht gerne umſonſt mache. Er ſingt: „die ehemaligen Männer, o Thraſybulus, die auf den Wagen der mit „goldenen Stirnbinden geſchmückten Muſen ſtiegen, und in ihre berühmte Harfe ſangen, ließen ihre „ſüßen und verliebten Lieder geſchwind ertönen, wenn jemand ſchön war, und die angenehmſte erſte „Jugendreiſe, dieſe Werberin der ſchön-ſitzenden Aphrodite an ſich zeigte. Denn die Muſe war damals „noch nicht gewinnſüchtig, und ſuchte nicht etwas zu verdienen: und die einnehmenden, ſüßen, zärtlich „klingenden Geſänge der Terpſichore machten noch keine nach Silber begierige Miene, und wurden nicht „verkauft. Jetzt aber erlaubt ſie, den Ausſpruch des Argiviſchen Mannes, der der Wahrheit ſo gemäß „iſt, zu befolgen: Geld, Geld macht den Mann [374]). Du biſt indeſſen weiſe genug; ich beſinge „nicht einen, der mich etwa nicht verſtünde.“

Die Dichterin Corinna, von deren Schönheit viel gerühmt wird, ſoll ihm in ſeiner Jugend fünfmal den Preis abgewonnen haben; die Richter wurden aber dafür vom Pindar für unwiſſend und ge-

373) Fama eſt, cum in Carthea degeret, agendi canendique choros rationem docuiſſe, ſchola procul a mari ſita, in urbis ſuperiore parte juxta templum Apollinis. *Athen. Deipnoſ. lib. 10.*

374) Dieſer Argiver hieß Ariſtodemos, der in ſeinem Wohlſtande Achtung und Freunde hatte, mit dem Gelde aber beydes verlor. Er ſagte hierauf, ich ſehe wol, daß ich es nicht war, der geachtet und geliebt wurde, ſondern mein Geld. Horaz beſchreibt dieſe Geſchichte ſehr ſchön in der erſten Epiſtel des erſten Buchs.

ſchmacklos erklärt [375]). Von ſeinen Werken ſind nur fünf und vierzig lyriſche Geſänge auf uns gekommen, die eigentlich Loblieder auf die Sieger in den vier großen Wettſpielen der Griechen ſind. Vierzehen betreffen die Olympiſchen Sieger, zwölf die Pythiſchen, eilf die Nemeiſchen, und acht die Iſthmiſchen.

Unter allen Dichtern und Tonkünſtlern des Alterthums iſt vielleicht Pindar der einzige, gegen deſſen moraliſchen Charakter man nichts zu ſagen gewußt hat. Plutarch hat uns einige Verſe aufbehalten, welche bey dem Begräbniſſe des Pindar geſungen wurden, und zwar nur ein kurzes aber ſchönes Lob enthalten. „Dieſer Mann gefiel den Fremden, und war ſeinen Mitbürgern theuer [376]).“ Seine Werke enthalten die reinſte Moral, und Clemens von Alexandrien glaubte deswegen, er müſſe die Bibel, beſonders aber die Sprüche Salomons gekannt und benutzt haben. Ueber die Bösartigkeit ſeiner Feinde tröſtete er ſich mit einer Maxime, die in ſeiner erſten Pythiſchen Ode enthalten iſt, und nachher zum Sprüchwort wurde: Es iſt beſſer beneidet als bemitleidet zu werden.

Obgleich Pindar ſeine Muſe gewöhnlich nur für Geld hören ließ, und ſowol bey den öffentlichen Feſten, als von Prinzen und Königen gut bezahlt wurde, ſo ſcheint es doch, daß er auch bisweilen blos aus Freundſchaft geſungen habe. Von dieſer Art iſt wahrſcheinlich ſeine zwölfte Pythiſche Ode, die er auf den Flötenſpieler Midas von Agrigent in Sicilien, welcher in den pythiſchen Spielen zweymal die Siegeskrone erhielt, machte. In dieſer Ode wird nicht nur der Sieg des Midas über ganz Griechenland auf der Flöte, ſehr gerühmt, ſondern auch bey dieſer Gelegenheit von der Erfindung dieſes Inſtruments, die der Minerva zugeſchrieben wird, geredet. Dieſe Stelle iſt im Artikel von der Minerva ſchon angeführt worden.

Plutarch erzählt, Pan habe die Lieder des Pindar geſungen [377]). Ferner: Apollo habe befohlen, ihm und ſeinen Nachkommen von allen Erſtlingen, die nach Delphos gebracht wurden, einen Theil zu geben, und endlich: bey der Zerſtörung von Theben, ſey auf ausdrücklichen Befehl Alexanders, das einzige Haus des Dichters verſchont worden. Die Lacedämonier hatten das nämliche ſchon vorher gethan; denn als ſie Böotien verwüſteten, und die Hauptſtadt verbrannten, wurden folgende Worte an das Thor ſeines Hauſes geſchrieben: Verſchont dies Haus; es war die Wohnung Pindars. Noch im dritten Jahre der 87 oder 88ſten Olympiade hat Pindar den Megacles von Athen beſungen, folglich über 94 Jahre gelebt. Er ſtarb unvermuthet und unvermerkt in dem Schooß eines Knaben Theorenus, welchen er nach damaliger Art ſehr liebte. Dies geſchah in einem Theater.

§. 94.

Timotheus war unter den alten griechiſchen Barden einer der berühmteſten. Er wurde zu Milet, einer Joniſchen Stadt in Carien 446 Jahre vor Chr. geboren, und nach den pariſchen Marmorn 90 Jahre alt. Er war ein Zeitverwandter Philips von Macedonien, und des Euripides, und nicht nur in der lyriſchen und dithyrambiſchen Poeſie, ſondern auch in der Muſik vortreflich. Vorzüglich ſpielte er die Cither ſehr gut. Nach dem Pauſanias [378]) vervollkommte er dieſes Inſtrument durch den Zuſatz von vier neuen Saiten; eine Erfindung, worüber ſchon §. 17. das nöthigſte geſagt iſt, und wobey wir uns, als einer Sache, die der mannichfaltigen und widerſprechenden Nachrichten wegen nie entſchieden werden kann, nicht weiter aufhalten. Merkwürdiger iſt hier, daß die Lacedämonier die Saiten-

375) Pindarus poeta Thebis certans; quum in imperitos incidiſſet auditores, ſuperatus eſt a Corinna quinquies. Redarguens vero ruditatem ipſorum Pindarus, ſuem vocavit Corinnam. *Aelian var. hiſt. lib. 13 cap. 25.*

376) *De anim. procreat.*

377) *Opera, T. II pag. 1103.*

378) *Laconic. cap. 12.*

vermehrung des **Timotheus** nicht geſtatten wollten. Denn als er in den Carniſchen Spielen mit um den Preis ſtreiten wollte, näherte ſich ihm einer der Epheren mit einem Meſſer, und befahl ihm, diejenigen Saiten damit von ſeiner Cither abzuſchneiden, welche über ſieben waren [379]). Dies war aber noch nicht genug; er wurde durch eine feyerliche Rathsverordnung ſogar aus der Stadt verwieſen. Dieſe Verordnung hat uns **Boethius** (de Muſica, cap. 1.) aufbehalten. **Athenäus** gedenkt derſelben ebenfalls, und **Caſaubonus** hat ſie in ſeinen Anmerkungen zum **Athenäus** abdrucken laſſen. Nachher iſt ſie in mehrere Schriften übergegangen. Wer Luſt hat, das Original ſelbſt zu leſen, kann es an den erwähnten Orten finden; ich begnüge mich, hier eine ſo viel möglich getreue Ueberſetzung davon zu geben:

„Demnach **Timotheus**, der Mileſier, bey ſeiner Ankunft in unſerer Stadt, unſere alte „Muſik entehrt, und die Lyre mit ſieben Saiten verachtet: auch durch ſeine Einführung einer „größern Menge von Tönen die Ohren unſerer Jugend verdorben, und durch die Anzahl „ſeiner Saiten, und die Neuheit ſeiner Melodie in unſere Muſik einen weibiſchen und ge„künſtelten Charakter gebracht hat, anſtatt des planen und ordnungsvollen, worin ſie bis„her erſchien; nicht weniger auch, weil er durch ſeine chromatiſchen Compoſitionen, anſtatt „der enharmoniſchen, unſere Melodie ſchändlich gemacht hat; — ſo haben die Könige und „Ephoren beſchloſſen, ihn dieſer Umſtände wegen zu verurtheilen, und zu verfügen: daß er „die überflüßigen Saiten abreiſſen, und bloß ſieben Töne laſſen ſoll; auch daß er aus unſerer „Stadt verbannt, und dadurch männiglich gewarnt ſeyn ſoll, in Zukunft irgend eine un„nütze Gewohnheit in **Sparta** einzuführen." [380])

Indeſſen waren es nicht die Lacedämonier allein, welche ſich gegen die Neuerungen des **Timotheus** empörten; ganz Griechenland that beynahe das nämliche. Dies ſieht man aus einer Stelle des **Plutarch**, wo die Liſte derjenigen angeführt wird, welche die alte kräftige Melodie durch den Zuſatz vieler unnöthigen Töne verderben und entkräftet haben. Er nennt hier den **Laſus** von Hermione, den **Melanippides**, den **Philoxen** und zuletzt unſern **Timotheus**. Das Hauptunglück wird der Einführung der theatraliſchen Muſik zugeſchrieben. Hier ſey die Muſik übermüthig geworden, (klagt **Plutarch**) habe ſich nach und nach von der Poeſie getrennt, und ſey auf einem eigenen Wege ganz von der alten und ſo kräftigen Einfachheit abgegangen. Wir begreifen in unſern Tagen ſehr wol, daß das, worüber **Plutarch** ſo bitterlich klagt, wirklicher Vortheil für die Kunſt war, und daß ſich die Muſik nothwendig von der Poeſie auf eine gewiſſe Weiſe trennen mußte, als ſie, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, heranwuchs, und an Umfang zunahm. Allein die Griechen waren noch nicht ſo weit, dieſes zu begreifen, welches in der That um ſo weniger zu verwundern iſt, da dieſe unwiderſprechliche, in der Natur der Poeſie und Muſik ſelbſt liegende Wahrheit ſogar in unſern Tagen noch nicht allgemein begriffen wird.

Nicht bloß **Plutarch** beweiſt es, daß die Klagen über Neuerungen in der Muſik, in Griechenland zur Zeit des **Timotheus** (man kann ſagen, zu jeder Zeit; denn es iſt eine Gewohnheit, die die Griechen mit allen andern ältern und neuern Völkern gemein hatten) faſt allgemein waren, ſondern auch noch andere alte Schriftſteller. Vorzüglich ſchrieben einige athenienſiſche komiſche Dichter ſehr bitter dagegen; nicht weil ſie Muſik verſtanden, oder um den Verluſt einer guten Muſik und ihrer Wirkungen

379) *Plutarchi inſtitut. lacon. pag. 238.*

380) Es iſt zwar ſchon in der 345ſten Note etwas über den Zuſtand der Muſik bey den Lacedämoniern geſagt worden; es verdient aber hier nachgeholt zu werden, daß **Ariſtoteles** (Polit. 8 cap. 5) die Lacedämonier für gute Kenner der Muſik hielt, ob ſie ſie gleich nie gelernt hätten. So wurde Plato, der etwas mehr als **Ariſtoteles** von der Muſik verſtand, nicht geurtheilt haben.

eigentlich besorgt waren, sondern aus Neid auf das grosse Ansehen, welches sich die Musiker durch ihre verbesserte Musik zu erwerben wußten.

Aus dieser Ursache muß man vielleicht den häufigen Tadel, und selbst die Beleidigungen, welche **Timotheus** von seinen Zeitverwandten erdulden mußte, als Beweise seiner Vollkommenheit und Ueberlegenheit ansehen, womit er gegen jeden seiner Kunstgenossen stand. Ein griechisches Epigramm beym **Macrobius** sagt uns, daß ihm die Epheser tausend Stück Gold für ein Gedicht auf die Diana, zur Einweihung eines neu für sie erbauten Tempels, gegeben haben. Wenn ihm mehrere Gedichte so gut bezahlt wurden, so mußten nach dem natürlichen Lauf der Welt die andern Dichter und Tonkünstler nothwendig neidisch werden, und auf ihn schelten.

Nach **Plutarchs** Erzählung hat es aber keiner hierin so arg gemacht, als der Schauspieldichter **Pherecrates**, der die Musik in Gestalt eines geprügelten und zerschlagenen Frauenzimmers aufs Theater brachte. Die Gerechtigkeit in Gestalt eines andern Frauenzimmers fragt sie, von wem sie so gemißhandelt sey, und die Musik antwortet auf folgende Art:

„Ich will dir es gerne erzählen, meine Freundin; denn ich glaube, du wirst es mit eben „so großem Vergnügen hören, als ich es erzählen werde. Der erste Urheber meines Un„glücks ist **Melanippides**, der mich ganz entkräftet, und mit seinen zwölf Saiten ganz „weibisch gemacht hat. Doch dieser würde noch nicht im Stande gewesen seyn, mich in den „unglücklichen Zustand zu versetzen, worin ich jetzt lebe, wenn nicht **Cinesias**, dieser ver„wünschte Athenienser, durch seine unmelodischen und falschen Gänge, womit er seine Di„thyramben sang, dazu beygetragen hätte. Kurz, seine Grausamkeit gegen mich gieng „über alle Beschreibung. Nach ihm kam es dem **Phrynis** in den Kopf, mich mit seinen „Coloraturen und Läufen zu mißbrauchen, mich nach seinem Gefallen zu biegen und zu dre„hen, und aus seinen **fünf Saiten zwölf verschiedene Töne hervorzubringen** [381]). „Doch auch dieser würde mich noch nicht gänzlich zu Grunde gerichtet haben; denn er wußte „es einigermaaßen wieder zu vergüten, was er verdorben hatte. Blos dem **Timotheus** „war es aufbehalten, mich ins Grab zu bringen. Wer ist denn dieser **Timotheus**, fragt „die Gerechtigkeit? Der Rothkopf, der Milesier, antwortet die Musik, der durch tausend „neue Beleidigungen, besonders aber durch seine ausschweifenden Läufe und Triller, alle an„dere, über die ich mich beklagt habe, noch weit übertrift. So oft ich ihm irgendwo be„gegne, bringt er mich sogleich in Unordnung, und **zerlegt mich in zwölf Töne.** „u. s. w. [382])

Die poetischen und musikalischen Werke des **Timotheus** müssen sehr zahlreich und von mannichfaltiger Art gewesen seyn. **Suidas** führt allein **neunzehn Nomen**, oder Gesänge in Hexametern;

381) Aus dieser Stelle läßt sich offenbar auf ein Instrument mit einem Halse schließen, der als Griffbret zur Vervielfältigung der Töne diente, so daß die Töne der fünf Saiten bis zwölf vermehrt werden konnten. **Bürette** und nach ihm **Marpurg** haben in dieser Stelle des **Plutarch** statt der fünf Saiten **sieben** gesetzt. Im griechischen heißt es ausdrücklich:

Ἐν πέντε χορδαῖς δώδεκα ἁρμονίας ἔχων.
In quinque chordis bis sex harmonias habens.
(de Mus. pag. 1141.)

Bürette erklärt die Ursache, warum er hierin vom Text abgegangen, in seiner 206sten Anmerkung, in den Memoires de Litterature, Tom. XV. pag. 346.

382) **Pherecrates** blühte nach den parischen Marmorn ungefähr im 324sten Jahre vor Christo, also erst nach dem Tode des **Timotheus**. Man kann hieraus, (wenn die Rechnung richtig ist), wenigstens schließen, daß er den **Timotheus** nicht aus persönlichem Neid oder Haß in seinem Schauspiel mitgenommen hat. Das Stück, worin dies geschah, hieß **Chiron**, und die kleine Stelle daraus, welche uns **Plutarch** aufbehalten hat, ist das einzige Ueberbleibsel, welches von den Werken des **Pherecrates** auf uns gekommen ist.

ſechs und dreyſig Vorſpiele; achtzehen Dithyramben; ein und zwanzig Hymnen; ein Lobgedicht auf die Diana; eine Lobrede; drey Trauerſpiele, die Perſer, Phimdas und Laertes, von ihm an, und bey andern Schriftſtellern findet man noch ein viertes Trauerſpiel, die Niobe, und ein Gedicht auf die Geburt des Bacchus, angeführt. Stephanus von Byzanz macht ihn zum Verfaſſer ganzer achtzehn Bücher von Nomen, oder Liedern für die Cither, zu achttauſend Verſen, und von tauſend Vorſpielen (Προοιμια,) zu den Nomen für die Flöte. Auſſerdem ſchreibt ihm Boethius die Erfindung des chromatiſchen Klanggeſchlechts zu. Jedoch widerſpricht hierin eine Nachricht des Athenäus, nach welcher Epigonus der Erfinder deſſelben war. Wenn man indeſſen an die Zerlegung in zwölf Töne denkt, worüber ſich die Muſik beym Pherecrates beklagt, und an das Decret der Lacedämonier, worin ausdrücklich geſagt wird, daß Timotheus ſtatt der alten enharmoniſchen Muſik eine neue chromatiſche eingeführt habe, ſo wird es wahrſcheinlich, daß die Meynung des Boethius die richtigere iſt.

Timotheus ſtarb in Macedonien, wie Suidas berichtet, in einem Alter von 97 Jahren; die pariſchen Marmor geben aber nur 90 Jahre an. Stephanus von Byzanz ſetzt ſeinen Tod ins vierte Jahr der 105ten Olympiade, zwey Jahre vor der Geburt Alexanders des Großen, oder ins Jahr 357 vor Chriſto.

Es hat noch ein anderer Timotheus aus Theben gelebt, welcher jünger war, und häufig mit dem vorhergehenden aus Miler verwechſelt wird. Dieſer jüngere war ein vortreflicher Flötenſpieler, und wurde nebſt andern berühmten Tonkünſtlern ſeiner Zeit, zur Vermählung Alexanders des Groſſen berufen [383]). Er wurde von dieſem Könige auſſerordentlich hochgeſchäzt, welcher, als einmal Timotheus den orthiſchen Nomus ſpielte, ſo in Feuer gerieth, daß er nach den Waffen griff. Vielleicht zielt Curtius auf dieſe Geſchichte, wenn er ſagt, Alexander ſey zu einer Kriegs Expedition beym Klang der Flöte des Timotheus gegangen [384]). Was Timotheus ſonſt noch über das Herz des groſſen Königs vermocht hat, findet man in Drydens Alexandersfeſt vortreflich geſchildert. Dieſer jüngere Timotheus hatte einen Schüler, mit Namen Harmonides, von welchem Lucian (T. II. pag. 330.) eine ganze Abhandlung hat, und welcher, als er ſich das erſtemal hören ließ, ſich ſo angriff, daß er allen ſeinen Odem in die Flöte blies, und auf der Stelle todt blieb.

§. 95.

Antigenides, deſſen von alten Schriftſtellern auf eine ſehr ehrenvolle Weiſe gedacht wird, gehört ebenfalls unter die berühmteſten Tonkünſtler des Alterthums. Nach dem Suidas war er aus Theben in Böotien, und ſein Vater hieß Satyrus, welchen man für einen guten Flötenſpieler ſeiner Zeit hielt. Aelian erzählt von ihm, er ſey ein groſſer Liebhaber von den Schriften des Ariſton geweſen, und als er einmal darin geleſen hatte, und ſie nun wegleqte, rief er aus: „wenn ich nun meine Flöte nicht zerbreche, ſo muß ich den Kopf verloren haben.“ Antigenides war nicht der einzige Thebaner, welcher durch ſeine Geſchicklichkeit auf der Flöte berühmt wurde. Seine Landsleute ſuchten eine beſondere Ehre darin, groſſe Flötenſpieler zu ſeyn. Nach der Zerſtörung ihrer Stadt, von welcher nur ein kleiner Theil, nämlich Cadmea, wieder aufgebaut und bewohnt wurde, ließen ſie alle öffentliche Denkmale ruhig in dem Schutt liegen, eine einzige Statue des Merkur ausgenommen, welche ſie mit groſſer Mühe aus den Ruinen hervorzogen, und um folgender Inſchrift willen

383) *Athen. Deipnoſ. lib. XII.* 384) Solviſſe autem dicitur Timotheo tibiis concinente.

Ἕλλας μεν Θηβας νικαν προκρινεν αυλοις.

Griechenland hat Theben den Preis auf der Flöte zuerkannt.

wieder aufrichteten [385]).

Da Antigenides aus einer Stadt war, wo die Flöte und die Geschicklichkeit auf derselben in so großen Ehren gehalten wurde, so ist es kein Wunder, daß er es selbst in dieser Kunst so weit brachte. Apulejus rühmt von ihm, daß er in allen Tonarten auf der Flöte habe spielen können [386]). Um dieses zu verstehen, muß man wissen, daß in den ältesten Zeiten für jede Tonart eine eigene Flöte gebraucht wurde, nämlich eine größere oder kleinere, nachdem der Modus hoch oder tief war. Pronomus wird vom Pausanias als Erfinder einer Flöte angegeben, worauf in allen drey damals gebräuchlichen Tonarten, nämlich in der Dorischen, Phrygischen und Lydischen gespielt werden konnte [387]). Wahrscheinlich ist es diese Art von Flöten, welcher sich Antigenides bedient hat. Pronomus war ebenfalls ein Thebaner, und seine Statue, die ihm seine Landsleute errichtet hatten, war noch zu den Zeiten des Pausanias neben der des Epaminondas zu sehen. Athenäus spricht (Deipnos. lib. 14 cap. 7) ebenfalls mit großen Lobsprüchen von ihm.

Antigenides soll aber hauptsächlich durch den Unterricht des Philoxenus so vorzüglich geschickt auf der Flöte geworden seyn. Dieser Philoxenus ist einer von denen, welche Plutarch der musikalischen Neuerungen wegen tadelt. Er war aus Cythera, und ein so großer Epikuräer, daß er sich einen Storchhals und lauter Gaumen zu seyn wünschte, um das Vergnügen des Essens desto länger genießen zu können. Er war aber nicht bloß gefräßig, sondern auch scherzhaft. Als ihm an der Tafel des Dionysius zu Syrakus nur ein kleiner Fisch vorgesetzt wurde, und er auf dem Platz des Tyrannen einen sehr großen sah, hielt er den Kopf seines kleinen Fisches nahe vor seinen Mund, und that, als wenn er etwas leise sagte. Hierauf hielt er den Fisch an sein Ohr, um eine Antwort zu erwarten. Dionysius fragte ihn, was er mache, und er antwortete: ich gedenke ein Gedicht auf die Galathea, eine von den Nereiden zu machen. Da mir nun noch einige besondere Umstände von ihrem Vater Nereus und dem Element des Wassers unbekannt sind, so glaubte ich von diesem Fisch einige Aufklärung zu erhalten; allein er antwortet mir, er sey noch zu jung und zu unwissend, um meine Neugierde zu befriedigen, und verweist mich auf jenen ältern, vor Eurer Majestät, welcher weit besser mit der Geschichte des Wassers bekannt ist. Der Tyrann verstand ihn, und war so höflich, ihm den alten Fisch zu senden.

Antigenides war in seiner Jugend, nach dem Berichte des Suidas, des Philoxenus gewöhnlicher Flötenspieler, und mußte ihn stets begleiten, wenn er seine Gedichte sang. Nachher wurde er Lehrmeister des Alcibiades auf der Flöte. Aber Aulus Gellius erzählt aus einer Geschichte der Musik in 30 Büchern von Pamphila, (die aber verloren gegangen ist), daß Alcibiades der Flöte sehr blad müde wurde. Nach dem Athenäus (Lib. 4) hat Antigenides bey der Vermählung des Iphicrates mit der Tochter des thracischen Königs Cotys, die Flöte gespielt, und nach dem Plutarch, den Alexander durch eine Harmatische Melodie auf der Flöte nicht weniger in Feuer und kriegerische Wuth versetzt, als der ältere Timotheus. So groß indessen der Ruhm des Antigenides war, so hielt er doch nichts auf den Beyfall des Volks. Seine Schüler lehrte er eben so denken; und um einen derselben zu trösten, welcher ungeachtet seiner großen Geschicklichkeit doch nur wenig Beyfall erhalten

385) *Dionis Chrysostomi orat. 7 pag. 123. Edit. Paris.*

386) Tibicen quidam fuit Antigenidas, omnis voculæ melleus modulator, et idem omnis Modi peritus modificator; seu tu velles Aeolium simplex, seu Asium varium, seu Lydium querulum, seu Phrygium religiosum, seu Dorium bellicosum. *Floridor. N. 4 pag. 764.*

387) *Pausan. Boeotic. cap. 12.*

hatte, ſagte er: das nächſtemal ſollſt du mir, und den Muſen ſpielen [388]). Er hielt das Urtheil des Volks in Sachen des Geſchmacks für ſo ungültig, daß, als er einſt einen Flötenſpieler in einiger Entfernung ſehr beklatſchen hörte, er ſagte: „dieſer Menſch muß ſehr ſchlecht geſpielt haben, weil ſonſt „das Volk nicht ſo viel Beyfall an ihn verſchwenden würde."

Unter die Erfindungen des Antigenides rechnet man die Vermehrung der Löcher auf der Flöte, wodurch er nicht nur einen größern Umfang von Tönen erhielt, ſondern ſie auch wahrſcheinlich biegſamer und mannigfaltiger zu machen wußte. Theophraſt erzählt in ſeiner Hiſtoria plantarum wie und um welche Jahrszeit Antigenides die Rohre zu ſeiner Flöte ſuchte, um ſie beſſer zu haben, und feinere Töne herausbringen zu können als andere Flötenſpieler vor ihm. Plinius hat dieſe Stelle des Theophraſt in ſeinem ſechszehenden Buche überſetzt [389]). Hieraus kann man ſich erklären, wie er im Stande war, nach der oben angeführten Stelle vom Apulejus alle Tonarten auf ſeiner Flöte herauszubringen. Seine Erfindungen erſtreckten ſich aber nicht auf die Flöte allein, ſondern auch auf die Kleidung des Spielers. Suidas erzählt, daß er der erſte war, welcher öffentlich in ſehr feinen mileſiſchen Pantoffeln, und in einem ſaffranfarbigen Kleide erſchien, welches man Crocoton nannte. Plutarch hat uns ein Bon-Mot von Epaminondas aufbehalten, welches auf den Antigenides Beziehung hat. Man wollte nämlich dieſen General durch die Nachricht beunruhigen, daß die Athenienſer heimlich einige mit einer neuen Art von Waffen verſehene Truppen in den Peloponnes geſchickt hätten; Epaminondas aber antwortete dem, der ihm die Nachricht gab: **würde wohl Antigenides beunruhigt werden, wenn er eine neue Art von Flöten in der Hand des Tellis ſähe?**" [390]).

§. 96.

Kein Inſtrument war in dieſer Zeit zu Athen in ſo großer Achtung als die Flöte. Es war das allgemeine Lieblings- und Modeinſtrument. Jedermann wollte es ſpielen. Ein Flötenmacher, mit Namen Theodorus, Vater des berühmten Redners Iſocrates, erwarb ſich daher nach dem Berichte des Plutarch (im Leben des Iſocrates) ſo viel damit, daß er nicht nur ſeine Kinder ſehr gut erziehen, ſondern auch bey den Religionsfeyerlichkeiten für ſeinen Stamm, ein Chor von Sängern halten konnte [391]). Nach dem Lucian (adverſus indoctum) ſtanden aber die Flöten in ſehr hohem Preis; wenigſtens gab Iſmenias, ein berühmter Flötenſpieler aus Theben, zu Korinth drey Talente für eine, welches über dreytauſend Thaler betrug. Nicht nur die Flöten wurden gut bezahlt, ſondern auch die Flötenſpieler; denn man findet, daß ſie im Stande waren, ein ſehr koſtbares und herrliches Leben zu führen. Xenophon in ſeinen Socratiſchen Denkwürdigkeiten, giebt die Art an, wie es ein ſchlechter Flö-

388) *Cicer. Brut.* und *Valer. Max.*

389) *Hiſt. natur. lib. 16 cap. 36.* Cæli ſolebant tempeſtive usque ad Antigenem tibicinem, cum ſimplici muſica uterentur, ſub arcturo: ſic præparatæ aliquot poſt annos utiles eſſe incipiebant. Tunc quoque multa domanda exercitatione, et canere tibiæ ipſæ docendæ, comprimentibus ſe ligulis, quod erat illis theatrorum moribus utilius. Poſtquam varietas accreſſit, et cantus quoque luxuria cæli ante ſolſtitia cœptæ, et fieri utiles in trimatu, apertioribus earum ligulis ad flectendos ſonos etc.

390) Tellis war ein ſehr ſchlechter Flötenſpieler, und wird von Plutarch angeführt. Er hatte eine neue Art von Flöten erfunden, und hoffte ſich damit über den Antigenides empor zu ſchwingen; ſeine Hoffnung blieb aber unerfüllt. Hierauf bezieht ſich das Bon-Mot des Epaminondas.

391) Jede Zunft hatte ihrem beſondern eigenen Chor, der aus einer Geſellſchaft von Sängern, Spielern und Tänzern beſtand. Dieſe Geſellſchaft mußte die Zeit der Feyerlichkeit hindurch nicht nur bezahlt, ſondern auch gekleidet werden, war folglich nur von ſehr wohlhabenden Bürgern zu unterhalten. In unſern Zeiten kann es ein Flötenmacher nicht mehr ſo weit bringen. Dagegen iſt aber die Flöte ein ſeltneres Inſtrument geworden, und das Clavier an deſſen Stelle getreten, welches nun für einen guten Inſtrumentenmacher eben ſo einträglich werden kann, als bey den Griechen das Flötenmachen war.

tenſpieler anzufangen habe, für einen guten gehalten zu werden, und ſagt, er müſſe ſich eben ſo reich kleiden, und mit eben ſo vielen Bedienten öffentlich erſcheinen, als ein guter Flötenſpieler. **Athenäus** erzählt indeſſen eine Geſchichte, woraus man ſieht, daß nicht bloß die Flötenſpieler, ſondern auch andere Tonkünſtler reichlich bezahlt wurden. **Amöbäus**, ein berühmter Citharist zu Athen, erhielt jedesmal, wenn er auf dem Theater ſang, und dazu ſpielte, ein attiſches Talent, welches nahe an 700 Thaler unſers Geldes betrug.

Die vorzügliche Achtung, welche man in dieſer Zeit für die Flöte hatte, entſtand wahrſcheinlich von dem Gebrauch dieſes Inſtruments bey den Opfern und andern Religionsgebräuchen. Bey allen Opfern war ein Flötenſpieler, der währendem Opfer ſein Inſtrument nahe an das Ohr des Prieſters hielt, und ein paſſendes Lied ſpielen mußte. Dieſer wurde **Auletes**, bisweilen auch **Spondaules** genannt. Wer irgend einer Gottheit opfern wollte, bezahlte oft einen eigenen Flötenſpieler, um dabey zu ſpielen. So erzählt **Plutarch** (Sympoſ. lib. 2) von dem ſchon erwähnten **Ismenias**, daß er zu einem ſolchen Opfer gebeten war, und einige Zeit geſpielt habe, ohne daß ſich am Opfer ein gutes Zeichen ſehen ließ. Der Herr des Opfers wurde darüber ungeduldig, nahm ihm die Flöte aus der Hand, und ſpielte ſelbſt auf eine ſo lächerliche Art, daß es ihm die anweſende Geſellſchaft verwies. Als aber nun das gute Omen am Opfer erſchien, ſagte er: ſeht! für die Götter angenehm zu ſpielen, iſt ihr eigenes Geſchenk. **Ismenias** antwortete lächelnd: ſo lange ich ſpielte, waren die Götter ſo entzückt, daß ſie das Omen zurückhielten, um mich länger zu hören; von deiner Dudeley wollten ſie ſich aber ſo bald als möglich befreyen.

Noch manche angenehme Anecdote findet ſich in dem Leben der berühmten Tonkünſtler des Alterthums. Sie waren häufig zugleich witzige Köpfe, und gute Geſellſchafter. Ihre Anzahl iſt indeſſen zu groß, als daß ihnen allen eigene Artikel gewidmet werden könnten. Da noch auſſerdem die ſchon angeführten theils die wichtigſten ſind, theils auch von allen Schriftſtellern am ausführlichſten bemerkt werden, ſo wollen wir zum Beſchluß dieſes erſten Theils ohne alle fernere Weitläuftigkeit die Namen aller übrigen, deren Andenken auf uns gekommen iſt, blos in alphabetiſcher Ordnung, ſo kurz wie möglich anführen.

§. 97.

Agathocles aus Athen wird vom Plato, als der Lehrmeiſter des **Damon** angegeben.

Agathon aus Athen hatte eine vorzüglich ſchöne Stimme, und war ein Schüler des **Prodicus** und **Socrates**. Er machte auch Trauerſpiele. Sein erſtes Stück fand ſo großen Beyfall, daß er von mehr als 30000 Zuſchauern gekrönt wurde. Nach dem Ariſtoteles (de poetic. cap. 12.) hat er die tragiſchen Chöre zuerſt eingeführt.

Agenor aus Mytilene, ein berühmter Muſiker, von welchem ſich die Agenoriſche Secte herſchreibt, wird von **Plutarch** angeführt.

Alexander von Alexandrien ſpielte nach dem **Athenäus** (lib. 14.) das **Trigonon** vorzüglich.

Alexander aus der Inſel Cythera vervollkommte das **Pſalterium**. Als er alt wurde, gieng er nach Epheſus, und hieng ſein Inſtrument in dem Tempel der Diana auf. Nach dem **Athenäus** (lib. 14) hat er zuerſt das Pſalterium und die Harfe mit mehrern Saiten bezogen.

Alexandrides hat zuerſt hohe und tiefe Töne auf einem einzigen Blasinſtrument herausgebracht. (Athen. lib. 14.)

Anacreon, der berühmteſte lyriſche Dichter, ſoll das Inſtrument Barbiton erfunden haben. Dieſe Erfindung wurde auch dem **Alcäus** zugeſchrieben.

Anaxenor, ein berühmter Lautenſpieler. Sein Ruhm war ſo groß, daß ihm verſchiedene Statuen errichtet wurden.

Andron, ein Flötenspieler aus Catanea in Sicilien, wird vom **Athenäus** (lib. 1.) für den ersten gehalten, welcher beym Spielen passende Bewegungen des Körpers machte.

Angares, ein geschickter Musiker am Hofe des Medischen Königs, **Astyages**. (Athen. lib. 14.)

Antigenes wird von **Aulus Gellius** für die Ursache gehalten, daß Alcibiades den jungen Athenienern das Flötenspielen untersagte. Er lebte in der 91sten Olympiade.

Archelaus von Miler, spielte die Cither so gut, daß ihm eine Statue errichtet wurde. (Athen. lib. 1.)

Archytas aus Mytilene. Als man ihn einst fragte, warum er nicht rede, antwortete er: mein Instrument redet für mich.

Arichondas soll in Griechenland zuerst die Trompete erfunden haben. (Lexic. Hoffm.)

Aristocles, ein Harfspieler wurde vom König **Antigonus** sehr geliebt. (Athen. lib. 13.)

Aristo, ein athenienischer Musiker und Trauerspieldichter. (Diog. Laert. lib. 7.)

Aristoclides, ein berühmter Flöten- und Citherspieler aus **Terpanders** Nachkommenschaft, war der Lehrmeister des **Phrynis**, und lebte zur Zeit des Xerxes.

Aristonus, ein Flötenspieler aus Lacedämon, hat nach dem **Plutarch** (im Leben Lysanders) in den pythischen Spielen sechsmal den Preis gewonnen.

Aristocrates, ein Citharist aus Theben, war bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen. (Athen. lib. 12.)

Aristonicus aus Corcyra, hat zuerst die Cither allein gespielt, ohne darzu zu singen. (Prætor. lynt. muſ. T. I. p. 370.) Er hat nach dem **Plutarch** (Orat. 2. de fortun. vel virtute Alexandri M.) dem Alexander M. in einer Schlacht das Leben errettet, und dafür eine Ehrensäule bekommen, die in einer Hand die Cither, und in der andern eine Lanze hält.

Aristonymus, ein Philocitharist beym Athenäus. (lib. 10.) Einige verstehen unter diesem Ausdruck, daß er eine kleinere Cither gespielt habe, als die gewöhnlichen waren; andere aber, er habe ganz ohne Gesang gespielt. Er war auch bey der Vermählungsfeyer **Alexanders**. (Athen. lib. 12.)

Aglais aus Alexandrien, eine starke Trompeterin, aber eben so starke Fresserin und Säuferin. (Athen. lib. 10.)

Agyrtes, ein Trompeter. **Ovid** (in den Metamorphosen B. 5. Fab. 1. V. 148.) gedenkt seiner als eines Vatermörders.

Antippus oder **Antiphus** wird für den Erfinder der lydischen Tonart auf der Flöte gehalten. (v. Pollux cap. 10. Segm. 87.)

Athenodor, ein Citharist aus Tejos in Jonien gebürtig, war unter den Musikern, welche bey **Alexanders** Vermählungsfeyer waren. (Athen. lib. 12.)

Babys, ein Bruder des Marsyas, wird für einen ungeschickten und doch eingebildeten Pfeifer gehalten.

Bacchis, eine Flötenspielerin. Beym **Athenäus** wird von ihr nichts weiter, wol aber von einem Liebeshandel ihrer Bedienten verschiedenes erzählt.

Batalus, ein Pfeifer zu Ephesus, soll auch Dichter gewesen, und zuerst in Frauenzimmerkleidern auf dem Theater erschienen seyn.

Boa, eine Flötenspielerin.

Canus, ein berühmter Instrumentist aus der Insel Rhodus, lebte nur wenig Jahre vor Christo. Er spielte einst bey einem Gastmahl des Kayser Galba, und erhielt nur einige Thaler zur Belohnung, ob er gleich den Gästen viel Vergnügen gemacht hatte. **Martial** gedenkt seiner (lib. 10. Epigr. 4.)

Carneus, ein Citherspieler, soll den **Terpander** in einem musikalischen Wettstreit einmal überwunden haben.

Celmis, ein Priester des Jupiter in Creta, erfand nach dem **Plato** (Dialog.) die Trommel, das Cymbalum und Sistrum.

Cephesias, ein berühmter Flötenspieler beym **Athenäus** (lib. 14.) schalt einst einen seiner Schüler, welcher in einem zu hohen Tone blasen wollte, und sprach: die Kunst besteht nicht in der Höhe des Tons, sondern darin, daß der Ton dem Gegenstand angemessen ist.

Cephesius und **Pytho** waren zwey gute Tonkünstler, welche zur Zeit des Pyrrhus lebten, und diesen Prinzen einmal baten, zu entscheiden, welcher von beyden am besten singe. Er antwortete blos, Polyperco sey der beste Feldherr, und wollte damit zu verstehen geben, daß er ihre Frage entweder nicht zu beantworten verstehe, oder der Mühe nicht werth halte.

Chrysogonus, ein Sänger mit einer vortreflichen Stimme, die er aber durch den vielen Umgang mit Frauenzimmern verlor.

— — — Sunt quæ
Chrysogonum cantare vetent.

Juven. Satyr. 6. lib. 2. v. 74.

Nach dem **Plutarch** erfand er sich zur Begleitung seines Gesangs ein besonderes Instrument, von dessen näherer Beschaffenheit man aber nichts findet.

Cinesias, ein Citharist aus Athen. Er wird beym **Plutarch** eben so wie **Phrynis** und **Timotheus** musikalischer Neuerungen beschuldigt. Er lebte ungefähr 500 Jahre vor Christo.

Cleodemus, ein Flötenspieler.

Cleomachus, ein Liederdichter. (Athen. lib. 14.)

Cleomenes der Rhapsodist, sang in den Olympischen Spielen ein ganzes Gedicht vom Empedocles auswendig. (Athen.)

Cleon, ein berühmter Sänger zu Theben, hatte daselbst eine Statue mit einer sehr rühmlichen Inschrift, des Inhalts: er sey mehreremale gekrönt worden, weil die Thebaner durch ihn im schönen Gesang über andere Griechen gesiegt haben. Nach dem **Athenäus** (lib. 8.) hat er auch das Sistrum gespielt.

Connas, ein Flötenspieler war verschiedenemale Sieger in den olympischen Spielen; brachte aber sein Vermögen durch, und starb in den elendesten Umständen.

Connidas, ein Citharist, hat den Theseus in der Musik unterrichtet. (Meursii Thes. cap. 2.)

Crexus war einer von denen, welche die Zahl der Saiten auf der Lyre vermehrten, und eine Instrumentalbegleitung zum Gesange einführten. (Κρουσις ὑπο την ωδην. Plut.) Vor der Zeit des **Crexus** gieng die Begleitung Note für Note mit dem Gesange.

Coriscus wird in der Metaphysik des Aristoteles als ein Musikus genannt.

Cosomedes, ein Freygelassener aus Creta, war ein lyrischer Dichter und Musikus auf Anacreontische Art.

Cratinus, ein Chitharist aus Methymna in Lesbus, ist bey Alexanders Vermählungsfeyer gewesen. (Athen. lib. 12.)

Damophila, eine Dichterin und Sängerin aus der Insel Lesbus, blühte in der 43sten Olympiade. Sie soll den modum Pamphilium oder Mixolydium, der sonst der Sappho zugeschrieben wird, erfunden haben.

Daphnis, ein sicilianischer Schäfer, seiner Schönheit wegen berühmt, soll die Panspfeife oder unsere heutige Schallmey erfunden haben.

Democles aus Syracuſa, wurde beym **Dionyſius** angeklagt, er habe Verrätherenen begangen. **Democles** ſagte zum Dionyſius: die Feindſchaft ſeiner Ankläger komme blos von den vielen Streitigkeiten, welche er über die Tiſchlieder mit ihnen gehabt habe. Nach ihrem Willen (fuhr er fort) ſollen blos die Verſe des Pindar und Steſichorus geſungen werden; ich behauptete aber, daß man die deinigen ſingen müſſe, weil ſie mir beſſer gefielen. Hierauf fieng er an, ſogleich einige Verſe des Dionyſius zu ſingen, wodurch der Tyrann ſo vergnügt wurde, daß er alle fernere Unterſuchung einſtellte.

Diodorus verbeſſerte die Flöte, und brachte mehrere Löcher darauf an. Er war beym Kayſer Nero ſehr beliebt.

Dionyſiodorus ein Flötenſpieler zu Alexander des Großen Zeiten, ſuchte den Iſmenias zu übertreffen. (Plin. hiſt. nat. lib. 37 cap. 1.)

Dionyſius ein Tonkünſtler aus Theben, hat den **Epaminondas** in der Muſik unterrichtet. (Corn. Nepos)

Diophantus ein Flötenſpieler, war bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen. (Athen. lib. 12.

Doricus erhielt nach dem **Orpheus** bey den Thraciern den zweyten Preis. Er ſpielte die Lyre und ſang dazu.

Dorion ein Flötenſpieler, wird beym **Athenäus** (lib. 10) und beym **Plutarch** (de Muſ.) ſehr gerühmt. Er war ſehr ſcherzhaft, und Athenäus hat uns einige ſeiner Späße aufbehalten. Im muſikaliſchen Fache ſoll er zu ſeiner Zeit verſchiedene Neuerungen gemacht haben, und der Anführer einer Sekte von Flötenſpielern geweſen ſeyn, welche der, wovon **Antigenides** das Haupt war, entgegen ſtand. Seines Witzes und ſcherzhaften Weſens wegen, war er dem **Philip** von Macedonien ſehr angenehm, der ihn und den Cithariſten **Ariſtonicus** häufig zu ſich einlud.

Echion ein Citharit zur Zeit des Juvenal, ſcheint ſo wie **Glaphirus** und **Ambroſius**, zwey Sänger in den Chören, bey den Damen ſehr beliebt geweſen zu ſeyn.

Accipis uxorem, de qua citharoedus Echion,
Aut Glaphyrus fiat pater, Ambroſiusque choraules.
Juven. Sat. 6. v. 76.

Epicles aus Hermione, ein ſehr geachteter Lyriſt zu Athen. **Themiſtocles** war ſein Beſchützer.

Epigonus aus der Stadt Ambracie im Epirus, hielt ſich lange in Sicyon auf, wo er ein Inſtrument erfand, welches er **Epigonium** nannte. Es hatte 40 Saiten. **Athenäus** ſchreibt ihm auch die Erfindung des chromatiſchen Klanggeſchlechtes zu, welches aber nach dem **Boethius** der oft erwähnte **Timotheus** von Milet erfunden hat. Er ſoll auch über die Muſik geſchrieben haben. **Nero** lernte von ihm die Art, ohne Bogen auf Saiteninſtrumenten zu ſpielen. Die Sicyonier gaben ihm ſeiner muſikaliſchen Verdienſte wegen das Bürgerrecht. (*Athen.* lib. 4 et 14 *Pollux* lib. 4 cap. 9.)

Eraſtocles wird vom **Ariſtoxenus** (lib. 1) und vom **Ptolemäus** als ein berühmter Muſikus angegeben.

Evangelius, ein reicher Tarentiner, wollte durchaus einen Preis in den pythiſchen Spielen gewinnen. Da es nun mit den gymnaſtiſchen Uebungen nicht gehen wollte, ſo verſuchte er es mit der Muſik. Er ließ ſich eine goldene Lyre von prächtiger Arbeit mit Edelſteinen beſetzt, und mit den Figuren vom Apollo, Orpheus und den Muſen, machen, und fand ſich damit zu Delphos ein. Ein ſo prächtiger Aufzug erregte große Erwartungen. Als er aber anfieng, zu ſingen und zu ſpielen, fand man es ſo ſchlecht, daß er nicht nur allgemein auslacht, ſondern auch auf Befehl der Richter mit Schlägen vom Theater gejagt wurde. **Eumelus** aus Elis trat ſogleich nach ihm auf, und erhielt den Preis.

Eucerus, ein Flötenſpieler aus Alexandrien. **Tacitus** glaubt, er ſey ein begünſtigter Liebhaber der Octavia geweſen, und Nero habe ſich unter dieſem Vorwand von ihr geſchieden.

Evius ein Flötenſpieler aus Chalcis auf der Inſel Euböa, ſpielte bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen das Pythicum, und ſodann mit den Chören. (Athen. lib. 12). **Plutarch** gedenkt ſeiner ebenfalls.

Eumelus aus Elis, deſſen nur eben gedacht iſt, ſagte zum **Evangelius**, als er ihn in den pythiſchen Spielen überwunden hatte: Du hatteſt eine Krone von Gold, weil du reich biſt; ich eine von Lorber, weil ich arm bin. Dieſe Kronen haben deine Schande und meine Ehre erhöht. Ein anderer **Eumelus** aus Corinth iſt §. 83 ſchon angeführt.

Euneus ein Sohn Jaſons und der Hypſipyle, Königin der Inſel Lemnos, erhielt den Preis in den Nemeiſchen Spielen. Seine Nachkommen machten eine ganze Familie aus lauter Citariſten in Athen aus, welche von ihm nur **Euneiden** hießen, und bey Opfern gebraucht wurden.

Eunomus aus Locrien, ein Lyriſt, erhielt eine Statue von ſeinen Landsleuten, worauf er mit der Lyre in der Hand, und einer herunterfallenden Heuſchrecke vorgeſtellt iſt. Man erzählt nämlich, daß, als ihm in einem muſikaliſchen Wettſtreit eine Saite ſprang, ſogleich eine Heuſchrecke, welche um ihn herum flog, den fehlenden Ton erſetzte, und ihm dadurch zum Sieg verhalf.

Galathea, eine Flötenſpielerin und Geliebte des Dionyſius. Als **Philorenus** bey ihr zu frey wurde, ließ ihn Dionyſius ins Gefängniß werfen, wo er ſeine Fabel vom Cyclopen machte, worin er den Dionyſius als Polyphem, die Flötenſpielerin als Galathea, und ſich als Ulyſſes betrachtete.

Glauce, eine Flötenſpielerin beym König **Ptolemäus Philadelphus**, deren **Plinius** (lib. X. 22) **Aelian** (Hiſt. anim. lib. 8 cap 1) und **Plutarch** gedenken.

Gneſippus wird vom **Athenäus** (lib. 14) als ein Liederdichter und Componiſt angeführt.

Hedymeles ein Cithariſt, deſſen Juvenal (Satyr. 6) gedenkt.

Heraclitus aus Tarent, ſpielte nach dem **Athenäus** (lib. 12) bey der Vermählungsfeyer Alexander des Großen die Cither und ſang dazu.

Hermippus wurde von dem römiſchen Prätor **Lucius Anitius** aus Griechenland nach Rom verſchrieben, um bey ſeinem Triumph die Flöte zu ſpielen. (Athen. lib. 14.)

Hermogenes ein Lyriſt, welchen **Jul. Cäſar** ſehr liebte, und deſſen auch **Horaz** (Satyr. lib. 1. 9 V. 25) mit Ruhm gedenkt.

Hipparchion und **Rufinus** waren zwey berühmte Lyriſten. Als ſie einſt in öffentlichen Spielen um den Vorzug ſtreiten wollten, erſchrack Hipparchion bey Erblickung des Theaters über die Pracht deſſelben ſo ſehr, daß er nicht ſpielen konnte, und dem Rufinus den Sieg laſſen mußte. Sein Name wurde zum Sprichwort, womit man einen Menſchen bezeichnete, der viel verſpricht und nichts leiſtet.

Hippaſus, ein Muſikus aus Metapont, deſſen **Theon von Smyrna** (lib. 2 cap. 12 mathem.) gedenkt.

Hippomachus, ein berühmter Flötenſpieler, ſah einſt, daß einer ſeiner Schüler von mittelmäſſiger Geſchicklichkeit vom Volke ſehr beklatſcht wurde. Er ſchlug ihn mit dem Stock und ſagte: Der größte Beweis ſeiner Ungeſchicklichkeit ſey dieſer Beyfall. (Aelian. lib. 14 cap. 8.)

Hipponax war nach dem **Athenäus** (lib. 14) Erfinder des jambiſchen Verſes, und vom **Plutarch** wird er mit unter die Muſiker gezählt.

Hyſtiäus aus Colophon hat nach dem **Nicomachus** (lib. 2 pag. 35) zur Lyre des Merkur die zehnte Saite hinzugeſetzt. **Boethius** (de Muſ. lib. 1 cap. 20) verſichert das nämliche, nennt ihn aber Helikaon.

Ibicus wird für den Erfinder der Sambuca, einer Art von Hackbret gehalten. Er lebte in der 60ſten Olympiade.

Lamia, eine der berühmteſten Flötenſpielerinnen des Alterthums, mit Schönheit, Witz und Geſchicklichkeit. **Athenäus** und **Plutarch** ſprechen mit dem größten Lobe von ihr. Sie machte eine Reiſe von ihrem Geburtsort Athen nach Alexandrien, um die daſelbſt befindlichen großen Flötenſpieler zu hören, und kam in die Bekanntſchaft des Hofs. Hier gieng ſie in dem Gefolge des **Ptolemäus Soter** zu einem Seetreffen, und gerieth als Gefangene in die Hände des **Demetrius**, bey welchem ihr Anſehen und Einfluß ſo groß wurde, daß ſie ihrer Vaterſtadt beträchtliche Dienſte leiſten konnte. Die Athenienſer errichteten ihr zur Dankbarkeit einen Tempel unter dem Namen **Venus Lamia**.

Lamiras ein Dichter und Muſiker aus Thracien, wird für den Erfinder der Doriſchen Tonart gehalten. Er lebte vor den Zeiten Homers, und verband Geſang und die Begleitung der Lyre zuerſt miteinander.

Lamprocles aus Athen wird vom **Plutarch** als ein guter Tonkünſtler angeführet.

Lamprus (Sextus empir. lib. 6 nennt ihn **Lampon**), wird für den Lehrmeiſter des **Sophocles** in der Muſik und im Tanzen gehalten. (Athen. lib. 1.) Ein neuerer Tonkünſtler dieſes Namens aus Creta, hat den **Ariſtoxenus** in der Muſik unterrichtet. (Fabricii Bibl. gr. lib. 2. cap. 15.)

Lycaon aus Samos. **Boethius** hält ihn für einen guten Tonkünſtler, welcher der Lyre die achte Saite zugeſetzt habe.

Lyſander aus Sicyon veränderte die einfache Inſtrumentalbegleitung beym Geſang in eine künſtlichere, und erfand das Inſtrument **Magadis**.

Lyſias, ein von **Plutarch** angeführter griechiſcher Muſikus.

Maſurius ein berühmter Jurist im 3ten Jahrhundert nach Chr. war nach dem **Athenäus** (lib. 14) ein guter Spieler auf verſchiedenen Inſtrumenten.

Memphis, ein Muſikus, Pythagoriſcher Philoſoph und Tänzer beym **Athenäus** (lib. 1 cap. 17).

Menecrates ein Lyriſt, welcher nach dem **Suetonius** (vit. Ner. cap. 30) vom Kaiſer **Nero** reichlich beſchenkt wurde.

Menedemus war nach dem **Plutarch** ein muſikaliſcher Schüler des Ariſtoteles.

Menias konnte nach dem **Boethius** (de Muſ. lib. 1) durch den Ton ſeiner Flöte verſchiedenen Böotiern das Hüftweh heilen.

Meſomedes ein Dichter und Muſikus aus der Inſel Creta, ſetzte ſich bey dem Kaiſer **Adrian** durch ſein ſchönes Citherſpielen in große Gnade, und gab zuerſt einige Regeln an, welche beym Citherſpielen zu beobachten ſind.

Meſſias aus Tarent, lebte unter Alexander dem Großen, und wurde für einen großen Tonkünſtler gehalten. **Suidas** hält ihn für den Sohn des Meeen.

Moſchus aus Agrigent, ein Lyriſt von mäßiger Geſchicklichkeit. Er ſang auch; ſein ganzes Verdienſt hierin war aber, daß er ſehr lange Töne aushalten konnte, ohne Athem zu holen.

Nemeada eine Flötenſpielerin wird vom **Athenäus** (lib. 13) angeführt.

Nicarchus ein Flötenſpieler zu Athen, wider den **Lyſias** eine Rede geſchrieben. (Meurſii Bibl. attic. lib. 3.)

Nicomachus ein Flötenſpieler (nicht der Schriftſteller), war ſehr reich an Edelſteinen.

Nicoſtratus und **Laodocus**, zwey Cithariſten. Bey einem muſikaliſchen Wettſtreite ſagte **Nicoſtratus**, daß **Laodocus** in einer großen Kunſt ein kleines Talent, er aber ein großes Talent in einer kleinen Kunſt habe. (Aelian. var. hiſt. lib. 4. cap. 2).

Olympiodorus aus Theben unterrichtete den **Epaminondas** auf der Flöte. Nach dem **Athenäus** (lib. 14) hat **Orthagoras** daſſelbe gethan.

Panthea eine berühmte Tonkünſtlerin, von welcher **Lucian** in ſeiner Abhandlung von den Bildern redet.

Periclitus aus Lesbus gewann nach dem **Plutarch** in den Carniſchen Spielen zu Lacedämon den letzten Preis auf der Cither.

Phanus ſpielte nach dem **Athenäus** (lib. 14) mehrere Saiteninſtrumente ſehr gut, beſonders aber die Pandora, und ſang auf eine angenehme Art dazu.

Pherecides, ein lyriſcher Dichter und Sänger, Zeitverwandter des **Terpander** und **Thales**, war in Lacedämon ſehr geſchätzt.

Philotas, ein Schüler des **Polyides** erhielt in einem muſikaliſchen Wettſtreit den Sieg über den **Timotheus**. **Polyides** rühmte ſich der Geſchicklichkeit ſeines Schülers; **Stratonicus** antwortete aber: weißt du nicht, daß **Timotheus** Geſetze (Nomi) macht, dein **Philotas** aber ſich begnügen muß, Befehle zu erhalten. Weil das Wort Nomos ein Geſetz und ein Lied heißt, ſo bedeutet dieſes Wortſpiel weiter nichts, als daß **Timotheus** ein Componiſt, **Philotas** aber nur ein Ausführer war.

Philiſcus oder **Philiſtus** aus Milet in Jonien, ein berühmter Flötenſpieler, lernte vom Iſocrates die Redekunſt.

Policror ein Inſtrumentiſt, wird vom **Athenäus** (lib. 6) angeführt.

Polyides, oder **Polyidus** war ein großer Tonkünſtler, und blühte in der 95ſten Olympiade.

Pratinas ein Inſtrumentiſt, wird vom **Plutarch** (de Muſ.) gerühmt.

Praxiles aus Sicyon hat viele Scolien verfertigt, und ſich dadurch berühmt gemacht.

Pythermus aus Jonien, hat die Joniſche Singart eingeführt.

Pythoclides ein Tonkünſtler, welchem man die Erfindung der Hyperdoriſchen oder Mixolydiſchen Tonart zuſchreibt. **Ariſtoxenus** ſchreibt dieſe Erfindung der Sappho zu, **Plutarch** aber dem Pythoclides. Nach dem Ariſteteles ſoll er den **Pericles** in der Muſik unterrichtet haben.

Rhetenor ein lyriſt wurde von **Marc Aurel** ſehr geachtet.

Satyrus ein berühmter Muſikus, Vater und Lehrer des **Antigenides**. Er lebte zur Zeit des **Alcibiades**.

Scylax, ein berühmter Muſikus und Mathematikus aus Böotien.

Scopinus oder **Scopelinus** aus Theben, war der Vater des Pindar, und ein geachteter Flötenſpieler.

Secrites aus Numidien, ſoll nach dem **Athenäus** einen Nomum zur Ehre der Cybele gemacht, und eine neue Art von Flöten erfunden haben. Man nannte ſie lybiſche Flöten.

Seleucus ein berühmter Citherſpieler, welchen **Juvenal** in der 10ten Satyre, V. 210 anführt:

— — Nam quæ cantante voluptas?
Sit licet eximius citharœdus, ſitue Seleucus,
Et quibus aurata mos eſt fulgere lacerna?

Senus aus Delus machte nach dem **Athenäus** (lib. 14) Päane zur Ehre des Apollo.

Simon ein Tonkünſtler aus Magneſia gieng von den alten Regeln der Tonkunſt ab, und erfand einen neuen Modum, welcher nach ſeinem Namen **Simodia** genannt wurde.

Simmicus oder **Simus**, lebte nicht lange nach dem Homer, und erfand ein mit 35 Saiten bezogenes Inſtrument, welches nach ſeinem Namen **Simmicium** genannt wurde. Nach dem Plutarch hat **Pythoclides** dieſe Erfindung gemacht, und bey den Argivern wurde der Gebrauch dieſes Inſtruments verboten.

Sostratus ein berühmter Flötenspieler.

Sotericus wird von **Plutarch** als ein guter Musikus angeführt.

Spendon aus Lacedämon, ein Musikus und Dichter wird vom **Plutarch** im Leben des Lykurg, neben dem **Terpander** und **Alcman** angeführt.

Stesander aus Samos, sang die Gedichte Homers zuerst zur Cither. (Athen. lib. 14.)

Stratonicus ein berühmter Tonkünstler beym Ptolemäus dem zwölften zu Alexandrien. Sein Instrument war die Flöte. **Athenäus** (lib. 8) erzählt verschiedene von seinen witzigen Einfällen. Er soll aber auch die Cither verbessert, sie mit Saiten vermehrt, neue Harmonien, und die Kunst sie aufzuschreiben, erfunden haben. Nach dem **Athenäus** (lib. 8 cap. 11) war er aus Athen.

Telephanes ein vortreflicher Flötenspieler, aus Samos, lebte zur Zeit Philips und Alexanders. Er starb zu Megara, wo ihm die Cleopatra ein Grabmal mit einer sehr rühmlichen Inschrift errichten ließ. Nach dem Plutarch bediente er sich bey seiner Flöte keines Mundstücks oder Rohrs, und suchte auch die Flötenmacher dahin zu bringen, keine an den Flöten anzubringen. Bloß aus dieser Ursache soll er sich in den pythischen Spielen nie in Wettstreite haben einlassen wollen.

Telesias ein guter Flötenspieler. Zu seiner Zeit wurden viele Neuerungen in der Musik eingeführt, als er schon 40 Jahre alt war. Diese Neuerungen gefielen ihm so sehr, daß ihm die alte Art seiner Kunst unangenehm wurde. Da er nun nicht mehr hinlängliche Biegsamkeit des Geistes und Körpers hatte, um noch zu lernen, so soll er von dieser Zeit an nichts gutes mehr gemacht haben.

Telesilla eine Flötenspielerin wird von **Athenäus** angeführt.

Telestes war ein Rival des **Timotheus** und **Philoxenus**, und wurde für einen guten dithyrambischen Dichter und für einen guten Musikus gehalten.

Terpnus ein Citharist und Lehrer des **Nero**, sowol auf diesem Instrument, als im Gesang. (Sueton.)

Theophrastus aus Pierien, vermehrte nach dem **Nicomachus** die Lyre des Merkur mit der neunten Saite. Plinius schreibt dies dem **Timotheus** von Milet zu.

Theophilus ein Citharist, pflegte zu sagen: die Musik sey für denjenigen, der sie recht gelernt habe, ein beständiger und köstlicher Schatz.

Thespis kommt beym **Aristophanes** als Citharist vor; andere halten ihn für einen Flötenspieler des egyptischen Königs **Ptolemäus** in Alexandrien.

Xenocrates konnte durch seine Musik Raserenen heilen.

Xenocritus aus Locris war blind, und machte viele Päane. **Plutarch** (Dialog.) sagt von ihm, er habe die Musik in Sparta zum zweytenmal wieder hergestellt.

Xenodamus aus Cythera hat Hyporchemata gemacht.

Xenophantus, ein berühmter Flötenspieler beym **Plutarch**. Man schreibt ihm zu, daß er eben so wie **Timotheus** und **Antigenides** durch seine Musik den Alexander in eine kriegerische Wuth versetzt habe. **Diogenes von Laerte** sagt bey dieser Gelegenheit: er würde den **Xenophantus** für weit geschickter gehalten haben, wenn er durch seine Gesänge die kriegerische Wuth Alexanders zu mäßigen gewußt hätte.

Xutus, ein Flötenspieler, welcher beym **Antonius** sehr in Gnaden stand.

§. 98.

Obgleich dieses Verzeichniß noch nicht alle Namen in sich faßt, die man bey alten Schriftstellern als griechische Tonkünstler angeführt findet; so kann es doch schon beweisen, daß die Musik bey den Griechen eine große Anzahl von Ausübern hatte. Indessen sind diese Ausüber, wie man leicht denken kann,

nicht alle von gleicher Güte und Wichtigkeit, und man findet nur bis auf die Zeit Alexanders des Groſſen ſolche Tonkünſtler angeführt, deren Beytrag zur wirklichen Vervollkommung der Kunſt nach griechiſcher Art, zu erweiſen iſt. Alle übrige, welche nach dieſer Zeit gelebt haben, werden nach und nach, ſo wie ſie den neuern Zeiten näher kommen, immer unbedeutender. Der Grund dieſer Abnahme liegt in dem Verluſt der Freyheit, welche die griechiſchen Staaten um dieſe Zeit erlitten, von welchem ſie ſich nie ganz wieder erholen konnten. Als ſie die Römer gegen Macedonien zum Beyſtand riefen, erhielten ſie zwar, wie §. 81. aus dem **Livius** ſchon angeführt worden, durch den **Flaminius** den Schatten ihrer Freyheit wieder, verloren aber auch dieſe durch die Siege und Verwüſtungen des **Mummius**, **Sylla** und anderer römiſcher Feldherren ſehr bald, bis endlich in den Zeiten **Veſpaſians** ganz Griechenland zu einer römiſchen Provinz gemacht wurde. Unter ſolchen Umſtänden konnten die Künſte nicht nur nicht gedeihen, ſondern ſie mußten vielmehr nach und nach gänzlich in Verfall gerathen. Ob nun gleich die Griechen ſo wenig während ihrer Kriege, als in ihrer Unterjochung gänzlich aufhörten, die Muſik auszuüben, ſo war doch unter dieſer Ausübung, und der, welche bis auf die Zeit **Alexanders** ſtatt fand, ein ſehr groſſer Unterſchied. In der einen Periode wurde der Kunſt durch Ermunterungen aller Art aufgeholfen, und in der andern glich ſie einer ſich ſelbſt überlaſſenen Pflanze, deren Gedeihen weder durch irgend ein Hülfsmittel befördert, noch durch Verwahrungsmittel gegen die verderblichen Einflüſſe rauher Witterungen oder tödtender Inſecten geſichert wird. Es iſt merkwürdig, daß gerade erſt in dieſer ungünſtigen Zeit einige muſikaliſche Schriftſteller unter den Griechen auftraten, welche den gänzlichen Verfall der Kunſt aufzuhalten ſuchten; eine Erſcheinung, welche ſich in den neuern Zeiten ganz auf ähnliche Art gezeigt hat.

Um die allgemeine Ueberſicht der in dieſem erſten Theil dieſes Kapitels angeführten Begebenheiten einigermaaßen zu erleichtern, will ich zum Beſchluß noch einige kurze Anmerkungen über die verſchiedenen Zuſtände machen, worin ſich die Muſik der Griechen eine Zeit von einigen Jahrtauſenden hindurch nach und nach befand.

Man weiß zwar nicht genau anzugeben, um welche Zeit die idäiſchen **Dactylen** nebſt dem **Cadmus** die erſte Muſik, welche blos in der Anwendung des Rhythmus auf Trommel- Klapper- und Klingelinſtrumenten beſtand, eingeführt, oder wie lange dieſer erſte Zuſtand derſelben gedauert haben mag. Daß er aber ſehr lange gedauert hat, und ſelbſt durch die Erfindung von Saiten- und Blasinſtrumenten lange Jahre hindurch nicht verdrängt, ſondern nur etwas weniger wild und rauh geworden, iſt aus den Beſchreibungen erweislich, die uns von der Beſchaffenheit der erſten Inſtrumente gemacht werden. Wenn daher die Muſik in den Zeiten der idäiſchen Dactylen blos in einem rhythmiſchen Klappern, Trommeln und Klingeln beſtand, ſo ſcheint ſie in den Zeiten Jupiters, der Minerva, des Apollo, Amphions u. ſ. f. nur darin unterſchieden geweſen zu ſeyn, daß ſie anſtatt zu trommeln, zu klappern und zu klingeln, nun mit Pfeifen ziſchte, und mit Cithern klimperte. Wenn in dieſen Zeiten mit irgend einem von den üblichen Inſtrumenten Geſang verbunden war, ſo beſtand er in einem wilden Geſchrey, nicht aber in einer ſolchen Modulation der Töne, wozu ſich eine wirklich muſikaliſche Begleitung eines Inſtruments denken ließe. Kurz die Muſik beſtand noch nicht in einer Verbindung der Töne, ſondern blos in einem rhythmiſchen Schreyen, Klingeln und Klappern. Sie war lebhafter, aber äuſſerſt wilder und rauher Ausdruck der Freude oder der Traurigkeit. Dieſe erſte Periode der Kunſt findet ſich bey allen Völkern (ſ. Einleit. §. 3. bis 8.), deren Kultur dem Grad von Kultur ähnlich iſt, in welchem wir uns die Griechen um dieſe Zeit denken müſſen.

Eine zweyte Periode der griechiſchen Muſik ſcheint mir in die Zeiten des trojaniſchen Kriegs und Homers zu gehören. Sie mag ungefähr bis zur Erneuerung der pythiſchen Spiele gedauert haben. Durch dieſen ganzen Zeitraum hindurch, von 1193 bis 586 vor Chriſto, war Geſang mit Begleitung

ſanfter Inſtrumente, nämlich der Cither, Lyre und Flöte, die herrſchende Muſik. Nach meiner Vorſtellung iſt ſie der Muſik unſerer Bergleute ähnlich geweſen. Der Geſang war die Hauptſache, und beſtand in einer Art von Declamation, wodurch die Worte mit dem Tone einer etwas feſtern Stimme als in der gemeinen Sprache, accentuirt wurden. Die Lyre klingelte dazu, und diente nicht dem Ton der Stimme, ſondern nur dem Rhythmus der Töne zur Unterſtützung. So wenig im Geſang, als in der Inſtrumentalbegleitung läßt ſich in dieſen Zeiten ordentliche Melodie nach unſerer Art denken. Der bloß ſillabiſche Geſang, in welchem die Töne bey jeder Sylbe von einander geriſſen werden müſſen, leidet eine ſolche Melodie nicht, und die Inſtrumente hatten einen zu kleinen Umfang dazu. Wenn wir zum Ueberfluß noch an das enharmoniſche Klanggeſchlecht denken, deſſen Gebrauch den übereinſtimmendſten Nachrichten zufolge hauptſächlich in dieſe Zeitperiode gehört; ſo wird es vollends unmöglich, ſich unter dem Geſang der Griechen eine der unſrigen ähnliche Melodie zu denken. Die Fortſchreitungen der Töne in dem enharmoniſchen Klanggeſchlecht haben zu wenig Zuſammenhang und Beziehung untereinander, als daß ſie auch nur zu der einfachſten Melodie nach unſerer Art, worin Haupt- Neben- und verbindende Töne befindlich ſeyn müſſen, gebraucht werden könnten. Die letzte Beſtätigung erhält dieſe Meynung dadurch, daß in dieſer Zeit auch der Tanz mit dem Geſang verbunden war, ein Umſtand, welcher einer wirklichen Melodie nothwendig hinderlich ſeyn mußte.

Die erſten Schritte, welche die Griechen thaten, um ihre Muſik auf einen Weg zu bringen, auf welchem ſie die Eigenſchaften einer wirklichen Muſik nach und nach erhalten konnte, beſtanden in der Abſchaffung des enharmoniſchen Klanggeſchlechts, oder welches einerley iſt, in der muſikaliſchen Abtheilung ihrer Töne, und in der Abſonderung des Geſangs von der Inſtrumentalmuſik. Sobald ein Inſtrument nicht mehr bloß zur Begleitung und Unterſtützung eines gewiſſen Geſangs dienen, ſondern ſich allein hören laſſen ſollte, ſo mußte es den Abgang der geſungenen Worte durch etwas erſetzen, was Zuſammenhang und Verbindung hatte, und dadurch im Stande war, die Aufmerkſamkeit der Zuhörer zu feſſeln. Dies mußten zuſammenhängende mit einander in Beziehung ſtehende Töne, oder melodiſche Sätze ſeyn, worin eine gewiſſe Bedeutung, ein gewiſſer Inhalt für die Empfindung lag. Hierzu konnten die Inſtrumente mit Beybehaltung des enharmoniſchen Klanggeſchlechts, und ihres kleinen Umfangs, unmöglich gelangen. Das eine wurde dahero abgeſchaft, und das andere allmälig erweitert. Der Anfang dieſer glücklichen Veränderung für die griechiſche Muſik fällt in die zweyte Pythiade, 580 Jahre vor Chriſto, in welcher ſich Sacades zum erſtenmal als Soloſpieler auf der Flöte hören ließ. Nachdem der erſte Schritt zu dieſer Veränderung einmal gethan war, begünſtigten noch eine Menge anderer Umſtände die immer weitern Fortſchritte auf dem neu betretenen Weg. Die pythiſchen Spiele hatten nicht nur ihren Fortgang, ſondern auch die iſthmiſchen, nemeiſchen, und Panathenäiſchen wurden wieder hergeſtellt. Kaum zwanzig Jahre nachher kamen endlich theatraliſche Vorſtellungen auf, welche für die Muſik eine ſo nützliche Schule wurden, daß ſie ſehr bald in den Stand kam, eine der erſten Rollen darin zu ſpielen. So dauerten nun Ermunterungen aller Art, und die günſtigſten Umſtände zu ihrer immer größern Vervollkommung fort bis auf die Zeit Alexanders des Großen, ungefähr 330 Jahre vor Chriſto, und ſie kam dadurch in den Zuſtand von Ausbildung, welchen wir in der Einleitung (§. 9. bis 17.) die zweyte Periode, oder das Jünglingsalter der Kunſt genannt haben. Da um dieſe Zeit die meiſten griechiſchen Staaten nach und nach die Freyheit verloren, und durch immerwährende Kriegsunruhen zerrüttet wurden, endlich mit dem Anfang unſerer Zeitrechnung ganz unter römiſche Bothmäßigkeit geriethen, ſo konnte ihre Muſik unter ſolchen Umſtänden nicht nur keinen höhern Grad von Ausbildung erreichen, ſondern fiel ſogar wieder zurück. In dieſem Zuſtand kam ſie zu den Römern, deren geringere, oder durch den herrſchenden Geiſt des Kriegs unterdrückte Neigung zu dieſer Kunſt, ihr nicht wieder aufzuhelfen vermochte. Was ſie nun geworden, und in welchem Zuſtand ſie durch die

Barbaren des Mittelalters hindurch auf die neuern Zeiten gekommen ist, wird in der Folge dieses Werks erzählt werden. Wären die Griechen nicht zu früh im Genuß ihrer Freyheit gestört, und dadurch ausser Stand gesetzt worden, auf dem Wege fortzugehen, auf welchem sie zu Alexanders Zeit standen, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie noch alle Entdeckungen gemacht haben würden, wodurch ihre Musik gleich der unsrigen, zu einer vollkommen ausgebildeten Empfindungssprache hätte werden können. Allein die Freyheit, diese Seele der Künste wurde ihnen geraubt, und ihre Musik starb als Jüngling, und konnte die Eigenschaften des reifern männlichen Alters nicht erreichen. Sie starb in der Blüte ihrer Jahre, in den Jahren der Hofnung, in welchen sie zwar die reizendsten Aussichten in die Zukunft versprach, aber den Genuß wahrer hoher Schönheit, die nur ein Antheil des männlichen Alters ist, in welchem sie nicht durch bloße Lebhaftigkeit, sondern durch damit verbundene Ordnung und Mannichfaltigkeit erzeugt wird, noch nicht gewähren konnte. Die neuern Zeiten haben sich nicht nur der Wiederauflebung dieses schönen griechischen Jünglings, sondern auch seiner vollkommensten Ausbildung zu erfreuen gehabt. Wenn er bey uns die Jahre eines Greises erreicht hat, und nun schon anfängt, bisweilen einige Schwächlichkeiten seines Alters zu äussern, vielleicht gar in den Zustand seiner zweyten Kindheit zu fallen, so ist es Wille der Natur, alle ihre Geschöpfe auf ähnlichen Wegen zum Grabe zu führen. Wir haben wenigstens den Trost, ihn nicht, wie die Griechen, in der Blüte seiner Jahre ermordet, sondern eines natürlichen Todes, den Tod des Alters, sterben zu sehen.

Des vierten Kapitels zweyter Theil.

Von der Beschaffenheit der griechischen Musik.

§. 99.

Die Bedeutung des Worts Musik war bey den ältern Griechen, wie schon mehreremale erinnert worden, von ungleich weitläuftigerm Umfange, als bey uns. Man bezeichnete nicht nur jede Art von Kenntniß und Kunst damit, sondern auch die Ordnung und den Zusammenhang aller Dinge. Die Pythagoräer lehrten, daß die Kenntniß von der Ordnung der Dinge Musik sey, und die Platoniker waren ungefähr derselben Meynung. Nach diesem weiten Umfang theilten einige die Musik in die göttliche (divina) und weltliche (mundana) ein; jene bezog sich auf die Ordnung und Harmonie der Geisterwelt, diese auf die Verhältnisse der Körperwelt. Plato verstand unter der göttlichen Musik die Ideen von Ordnung und Verhältniß, wonach der Schöpfer alle Dinge erschaffen hat. Da sich nun diese Ordnung in allen Geschöpfen findet, so begriff er auch die weltliche Musik mit darunter; theilte diese aber wieder in die Ordnung der ersten Elemente der Dinge, und in die Ordnung und Verhältnisse der Größen, Entfernungen und Bewegungen der Himmelskörper ein, woraus nach seiner Meynung eine wirkliche Harmonie entstehen sollte. Die Pythagoräer waren dieser letzten Meynung vorzüglich zugethan. Klang ist die Wirkung einer Bewegung, sagten sie, und weil die Himmelskörper nach gewissen regelmäßigen und bestimmten Gesetzen der Bewegung eingerichtet sind, so müssen sie nothwendig eine Art von musikalischer Harmonie hervorbringen. Wenn wir nicht im Stande sind, diese Harmonie zu vernehmen, so kommt es daher, daß sie für den eingeschränkten Sinn unsers Gehörs zu groß ist. Jamblich erzählt uns indessen doch, daß Pythagoras selbst, aus besonderer Gunst seines Schutzgeistes, diese Harmonie nicht nur gehört und verstanden habe, sondern auch im Stande gewesen sey, andere zu lehren, auf welche Art sie mit der menschlichen Stimme und mit Instrumenten nachgeahmt werden müsse. Nach seiner Meynung war alle irdische Musik nichts als eine unvollkommene Nachahmung der sphärischen; und dies wußte er ebenfalls bloß von seinem Schutzgeist, weil er selbst nie weder sang,

noch ein Inſtrument ſpielte. Außer der himmliſchen und weltlichen Muſik hatten die Griechen auch noch eine **menſchliche**, welche in der Harmonie der Seelenkräfte und der menſchlichen Leidenſchaften beſtand.

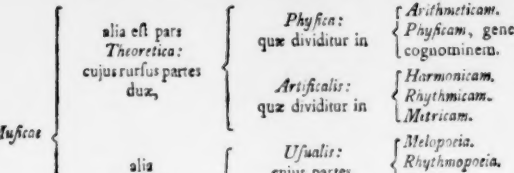
In einem eingeſchränktern Sinn wurden alle Künſte, deren Gegenſtand Bewegung iſt, und welche uns durch Maaß und Verhältniß Vergnügen machen, Muſik genannt. Alle Bewegung gehört Körpern. Klang iſt eine Wirkung der Bewegung, und kann ohne ſie nicht ſeyn. Da aber nicht alle Bewegung Klang hervorbringt, ſo mußte dieſer Begriff von dem Wort Muſik wiederum in verſchiedene Theile zerlegt werden. Wo die Bewegung ohne Klang, oder bloß ein Gegenſtand des Geſichts war, wurde ſie Muſica Orcheſtria oder Saltatoria genannt, welche die Regeln des Tanzes enthielt. Bezog ſie ſich auf die Bewegungen der Pantomimen, ſo hieß ſie Muſica Hypocritica. War die Bewegung endlich bloß fürs Ohr, und äußerte ſich durch Klänge, ſo entſtanden drey andere Arten von Muſik, nämlich Muſica Harmonica, welche die Verſchiedenheiten und Verhältniſſe der Klänge in Abſicht auf Höhe und Tiefe betrachtete; 2) Rhythmica, in Abſicht auf Länge und Kürze, oder Geſchwindigkeit und Langſamkeit der Klänge in ihrer Folge; und 3) Metrica, welche eigentlich zur Dichtkunſt gehört, und ſich mit dem Sylbenmaaß beſchäftigt. In unſern Zeiten wird nichts Muſik genannt, als was hörbar iſt, und wir machen eine Mannichfaltigkeit von Tönen zu einem eben ſo nothwendigen Erforderniß der Muſik, als man eine Mannichfaltigkeit von Worten zum Erforderniß einer Sprache macht. In dem Zeitpunkt, in welchem die Muſik der Griechen in ihrer ſchönſten Blüte ſtand, verband man den nämlichen Begriff damit. Wenn wir daher die Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik unterſuchen wollen, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß wir es mit keiner andern, als mit der wirklich hörbaren zu thun haben.

§. 100.

Aber auch dieſe bloß hörbare Muſik hat bey den auf uns gekommenen muſikaliſchen Schriftſtellern, nach dem frühern oder ſpätern Zeitalter, in welchem ſie gelebt haben, verſchiedene Bedeutung, und mehr oder weniger Theile. **Ariſtides Quintilianus** nennt die Muſik eine Wiſſenſchaft des Geſangs, und der damit verbundenen Dinge [392]). Seine Eintheilung, die er von den mit dem Geſang verbundenen Dingen macht, iſt unter den bey den übrigen griechiſchen Schriftſtellern befindlichen Eintheilungen die vollſtändigſte, und giebt uns von dem Umfang der Kunſt unter den Griechen den vollſtändigſten Begriff. Er theilt ſie in die **theoretiſche** und **praktiſche** ein. Unter der **theoretiſchen** begreift er die **natürliche** und **künſtliche**. Die **natürliche** theilt er wiederum in die **arithmetiſche** und **phyſiſche**, und die **künſtliche** in die **harmoniſche**, **rhythmiſche** und **metriſche**. Eben ſo macht er von der **praktiſchen** Muſik verſchiedene Unterabtheilungen, nämlich 1) in Abſicht auf die Compoſition in die **Melopöie**, **Rhythmopöie** und **Poetik**, und 2) in Abſicht auf die Ausführung in die **organiſche**, **ödiſche** und **hypocritiſche**, oder in die inſtrumental- vocal- und pantomimiſche Muſik [393]). **Meibom** in ſeinen Anmerkungen über den **Ariſtides** bringt dieſe Eintheilung in folgende Tabelle:

392) *Μουσικὴ ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους, καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων.* Muſica eſt ſcientia cantus, eorumque quæ circa cantum contingunt. *De Muſica, Lib. I. pag. 5. Edit. Marc. Meibomii.*

393) *Id. pag. 7. 8.*



Porphyrius in seinem Commentar über die Harmonik des Ptolemäus, macht seine Eintheilung auf eine andere Art. Er betrachtet die Musik in einem eingeschränkten Sinn bloß als stumme oder klingende Bewegung, und giebt von ihr, ohne sie in die theoretische oder praktische zu unterscheiden, folgende sechs Theile an, nämlich den harmonischen, rhythmischen, metrischen, organischen, poetischen und hypocritischen. Den rhythmischen rechnet er zum Tanz, den metrischen zur Ausführung, und den poetischen zu den Gedichten. Alle übrige griechische Schriftsteller theilen übereinstimmend die Musik in die harmonische, rhythmische und metrische ein. Einige setzen die organische hinzu; andere aber lassen sie als eine bloß zufällige Sache (da es wirklich gleichgültig ist, mit welcher Art von Ton die Musik ausgeübt wird) weg. Dieser Eintheilung zufolge waren die ältern musikalischen Schriftsteller in der Benennung ihrer Schriften sehr genau, und nannten sie nur dann eigentlich musikalisch, wenn sie von allen zur Musik gehörigen Theilen handelten. Von dieser Art sind die Werke des Aristides Quintilianus und Bacchus. Hingegen führen die Werke des Aristorenus, Euclid, Nicomachus, Gaudentius, Ptolemäus und Bryennius bloß den Namen Harmonik, weil sie nur diejenigen Theile abhandeln, welche zur Harmonik, oder zur eigentlichen klingenden Musik gehören.

Man sieht aus diesen Eintheilungen, daß die Musik der Griechen ungefähr dieselben Theile hatte, welche sich bey der unsrigen finden, daß wir folglich, um uns einen deutlichen Begriff von ihnen zu erleichtern, unsere in der Einleitung gemachte Eintheilung in die musikalische Grammatik und Rhetorik füglich beybehalten können, um so mehr, da wir es hier bloß mit der hörbaren Musik, welche von den Griechen Harmonik genannt wurde, und sich bloß mit den Klängen und ihren Verschiedenheiten in Absicht auf Höhe und Tiefe beschäftigt, zu thun haben. Es wird daher hier im ersten Abschnitt von allen zur musikalischen Grammatik gehörigen Theilen gehandelt. Hierunter sind die Töne, Intervallen, Con- und Dissonanzen, die Klanggeschlechte, Tonleitern und Octavgattungen, die Mutationen, die Akustik und Canonik, nebst den verschiedenen Lehren der alten Sekten, und endlich die Semeiographie begriffen. Der zweyte Abschnitt soll die musikalische Rhetorik der Griechen untersuchen, und 1) von der Melopöie; 2) von der Rhythmopöie; 3) von der Frage: ob die Griechen eine vielstimmige Musik oder eine Harmonie gehabt haben; 4) von den Musikgattungen, Schreibarten und von der dramatischen Musik; 5) von der Beschaffenheit der griechischen Instrumente; 6) von einigen Proben griechischer Musik; 7) von der Wirkung der griechischen Musik, und endlich 8) von der Musik der Neugriechen handeln.

Des zweyten Theils erſter Abſchnitt.

Von der muſikaliſchen Grammatik der Griechen.

§. 101.

Die Harmonik der Griechen wird nach dem Euclid, Alypius und Martianus Capella in ſieben Haupttheile unterſchieden, welche

1) von den Tönen;
2) von den Intervallen;
3) von den Syſtemen;
4) von den Klanggeſchlechten;
5) von den Tonarten oder Octavengattungen;
6) von den Mutationen, und
7) von der Melopöie, oder der Compoſition handeln.

Wir haben es hier in dieſem erſten Abſchnitt bloß mit den 6 erſten Theilen zu thun, und verſparen den ſiebenten bis zum zweyten Abſchnitt.

I.

Von den Klängen.

§. 102.

Im weitläuftigen Verſtand iſt Klang, alles was hörbar iſt, und in dieſer Rückſicht wird er vom Ptolemäus mit dem allgemeinen Namen Ψόφος (ſtrepitus) genannt. In ſoferne aber dieſes Geräuſch einer Verſchiedenheit in Abſicht auf Höhe und Tiefe fähig iſt, wird es auf zweyerley Art unterſchieden; einmal, wenn die Höhe und Tiefe unbeſtimmt, und zweytens, wenn ſie beſtimmt iſt. Im erſten Fall wird es vom Ariſtoxenus Φωνὴ, (vox) eine Stimme, im zweyten aber Φθόγγος (ſonus) ein Ton genannt. Beym Ariſtoxenus iſt der Ton ein Fall der Stimme in einer einzigen Ausdehnung [394]). Ariſtides betrachtet ihn nach ſeiner Anwendung und nennt ihn eine melodiſche Ausdehnung der Stimme [395]). Endlich unterſcheidet der ältere Bacchius die Töne in ſingende und ſprechende. Singende (emmeleis) nennt er ſolche, deren Ausdehnung ſich beſtimmen läßt; ſprechende, (pezoi oder latein. pedeſtres) deren Ausdehnung ſich nicht beſtimmen läßt. Auf eine ähnliche Art werden ſie vom Ariſtides und Martianus Capella in ſtetige (ſonos continuos) und unſtetige (ſonos diſcretos) abgetheilt. Die erſten dienen zur Rede, und die zweyten zum Geſang. Einige ſetzen zwiſchen beyde noch eine Mittelart von Tönen, die von beyden etwas an ſich hat, und womit die Gedichte recitirt wurden.

An den eigentlich muſikaliſchen oder ſingenden Tönen unterſcheiden die griechiſchen Muſiker wiederum dreyerley, nämlich die Ausdehnung (tenſionem), das Steigen (intenſionem) und Fallen (remiſſionem) derſelben. Unter der Ausdehnung verſtanden ſie das Verweilen der Stimme auf einer Stelle, und unter dem Steigen und Fallen ihre Bewegung nach der Höhe oder Tiefe. Jeder Raum, welchen die Stimme in ihrer Bewegung von der Tiefe zur Höhe, oder umgekehrt durchläuft, kann in unendliche Theile getheilt werden. Da aber das bloße Ohr nicht fein genug iſt, alle dieſe unendliche

394) Sonus eſt vocis caſus in unam tenſionem. *Vorſ. Meibom.* 395) Tenſionem melodicam (τάσιν μελῳδικήν).

Verſchiedenheiten genau zu unterſcheiden [396]), und gleichwol nur eine gewiſſe Anzahl derſelben zur Muſik brauchbar ſind, ſo hat man durch Hülfe der Zahlen zu beſtimmen geſucht, welche Intervallen brauchbar oder unbrauchbar ſind. Vorzüglich, und, wie es ſcheint, auch zuerſt, haben dies die Pythagoräer gethan [397]).

II.

Von den Intervallen.

§. 103.

Ein Intervall war bey den Griechen eben ſo, wie bey uns, der Raum zwiſchen zwey Tönen von verſchiedener Größe. Es wurde Diaſtema genannt, und man rechnete fünferley Arten, nämlich 1) große und kleine; 2) conſonirende und diſſonirende; 3) einfache und zuſammengeſetzte; (intervalla incompoſita et compoſita); 4) diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche; 5) rational und irrational Intervalle, das heißt ſolche, die richtig gemeſſen, folglich für unſer Ohr weder zu groß noch zu klein ſind.

1. Die größern Intervallen waren:
   a) Diateſſaron, die vollkommene Quarte.
   b) Tritonus, übermäßige Quarte, oder kleine Quinte.
   c) Diapente, vollkommene Quinte.
   d) Tetratonus, übermäßige Quinte, oder kleine Serte.
   e) Hexachordum, große Serte.
   f) Pentatonus, kleine Septime.
   g) Heptachordum, große Septime.
   h) Diapaſon, Octave.

Die Intervallen, welche den Umfang einer Octave überſchritten, z. B. die Undecime, Duodecime, Doppeloctave u. ſ. f. wurden Diapaſon cum diateſſaron, diapaſon cum diapente, bisdiapaſon etc. genannt.

2) Die kleinern Intervallen waren:
   a) Dieſis enharmonica,
   b) Dieſis chromatica,
   c) Hemitonium, halber Ton.
   d) Tonus, ganzer Ton.
   e) Triemitonium, kleine Terz.
   f) Ditonus, große Terz.

Pythagoras und ſeine Anhänger ſuchten die Verſchiedenheiten dieſer Intervallen in Abſicht auf Höhe und Tiefe durch die Verhältniſſe von Zahlen zu beſtimmen. Sie ſetzten voraus, daß ſie von der verſchiedenen Geſchwindigkeit der Vibrationen eines klingenden Körpers abhiengen, und glaubten daher, daß man ſie blos darnach richtig meſſen könne. Nicomachus erzählt, auf welche Art und Weiſe Pythagoras zuerſt auf dieſe Erfindung gekommen iſt. Er ſey nämlich gerade in ſeinen Gedanken

396) Man vergleiche hiermit die Abhandlungen über die Akuſtik von Dodart und Sauveur in den Schriften der franzöſiſchen Akademie der Wiſſenſchaften, vom Jahr 1700 und 1701. Der erſte macht von einem einzigen Ton, der durch unmerkliche Grade bis zum nächſten Ton ſteigt, 9633 Unterabtheilungen; (ſ. Memoires, pag. 270) und der zweyte verſichert, das Ohr könne nicht mehr als 512 Verſchiedenheiten an den Tönen und Intervallen unterſcheiden. (ſ. Mem. 1701 pag. 140.)

397) Sed et Pythagoras, graviſſimus ille philoſophus, improbavit judicium muſicæ a ſenſibus profectum: ſolaque mentis acie eam examinari voluit, et proportione harmonica, non auditu. *Pintarch. de muſ. pag. 1144.*

mit den Verhältniſſen der Töne beſchäftigt geweſen, als er vor einer Schmiede vorbey gieng, und die Schläge der Schmiedehämmer vernahm. Er gieng in die Schmiede und unterſuchte den Grund ihres verſchiedenen Klangs, der ihm im Vorbeygehen aus richtig abgemeſſenen Intervallen, nämlich aus der Octave, Quinte und Quarte zu beſtehen ſchien. Er betrachtete die verſchiedene Größe und Schwere der Hämmer, und ſuchte ihr unterſchiedenes Gewicht an vier Saiten von gleicher Länge und Dicke anzubringen, um zu ſehen, ob auf dieſe Weiſe dieſelben Intervallen herauskommen würden. Dies ſoll nun nach der Erzählung des **Nicomachus** gleichſam wie ein göttliches Wunder wirklich geſchehen ſeyn [398]). Die Gewichte waren nach den Verhältniſſen 6. 8. 9. 12; und die beyden äuſſerſten Saiten gaben die Octave, ſo wie die beyden mittelſten die Quarte und Quinte.

Daß dieſe Erzählung einer Fabel ſehr ähnlich ſey, läßt ſich ſchon daraus erweiſen, daß die Schmiedehämmer unmöglich anders als durch ein wahres Wunderwerk die angegebenen Verhältniſſe richtig haben konnten. Auſſerdem aber iſt die Sache, wie ſich jeder durch Erfahrung überzeugen kann, ganz falſch und unmöglich, weil nur vier Saiten von ungleicher Länge, nämlich nach den Verhältniſſen 6. 8. 9. 12. nicht aber von gleicher Länge und Dicke bloß durch die Verſchiedenheit der Gewichte, die erwähnten Intervallen angeben können. Dieſen Irrthum in der Erzählung von der pythagoriſchen Erfindung der Verhältniſſe durch verſchiedene Gewichter an gleichen Saiten, hat **Galileo Galilei** [399]) zuerſt bemerkt, und ſein Vater **Vincenzo Galilei**, ein berühmter muſikaliſcher Schriftſteller, führt aus dem **Suidas** und einigen andern noch an, daß dieſelbe Erfindung der muſikaliſchen Verhältniſſe einem gewiſſen **Diocles** zugeſchrieben werde, nur mit dem Unterſchied, daß dieſer **Diocles** nicht durch die Schmiedehämmer, wie **Pythagoras**, ſondern im Vorbeygehen vor dem Hauſe eines Töpfers, der eben verſchiedene Töpfe anſchlug, zuerſt darauf gebracht worden ſey [400]). Nach aller Wahrſcheinlichkeit gehören beyde Erzählungen unter diejenigen alten Fabeln, die man bloß erfand, um den Erfindungen ein deſto wunderbarers und größeres Anſehen zu verſchaffen.

Ariſtoxenus ſuchte auf einem andern Wege zur richtigen Beſtimmung der muſikaliſchen Intervallen zu gelangen, nämlich durch das bloße Gehör. Da aber das bloße Gehör ungemein beträglich iſt, und die kleinen unmerklichen Verſchiedenheiten an den Intervallen ohne große vorhergegangene Uebung nicht genau unterſcheiden kann, auch überhaupt bey einer ſo kleinen Anzahl derſelben noch nicht genug Vergleichungsmittel vorhanden waren, woran ſich das Gehör hätte üben können, ſo bekamen ſo wenig durch ſeine, als des **Pythagoras** Bemühung die muſikaliſchen Intervallen ihre gehörigen Verhältniſſe. **Pythagoras** bauete zu wenig aufs Gehör, und zu viel auf Zahlen; **Ariſtoxenus** gar nichts auf Zahlen, und zu viel aufs Gehör.

398) *Harmonic. Manual. lib. I. pag. 10.*

399) *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze. attenenti alla Mecanica ed i movimenti locali.* Es iſt ſonderbar, daß unter allen alten Schriftſtellern keiner darauf gefallen iſt, bey dieſer Geſchichte zu bemerken, daß es nicht der Ton der Hämmer ſondern des Ambes war, welchen Pythagoras hatte hören können. Auch konnte es bisweilen dasjenige Eiſen ſeyn, welches gerade auf den Ambos geſchmiedet wurde. Dem Experiment ſelbſt, wenn Pythagoras durch Gewichte nach dem angeführten Verhältniß aus vier Saiten von gleicher Länge und Dicke die erwähnten Töne erhalten haben ſoll, widerſpricht die neuere Phyſik geradezu. Si duæ chordæ ejusdem longitudinis et crassitiei tendantur diversis ponderibus, erunt pari tempore numeri oscillationum, uti radices quadratæ ponderum tendentium: positis igitur ponderibus uti 1 ad 4, edent chordæ tonos in octava. *Muſchenbroek. Element. phyſ. tom. 2 § 1139 pag. 181.* Suivant le même principe, les vibrations ſeroient dans le rapport de 3 à 2, ſi les poids qui tendent les cordes étoient, l'un de 9, et l'autre de 4 livres: parceque la racine quarrée de 9 eſt 3, et que celle de 4 eſt 2. *Nollet, Leçons de Phyſ. tom. 3 pag. 460.*

400) *Dialogo della Muſica antica e moderna, pag. 127.*

Didymus und **Ptolemäus** ſchlugen einen Mittelweg ein, und ſuchten ſowol dem Gehör als dem Zahlenverhältniß ſein Recht zu thun. Beyde brachten es daher auf dieſem Wege in der Beſtimmung der Intervallenverhältniſſe zwar weiter als ihre Vorgänger, aber doch noch nicht dahin, wohin es erſt nach der Einführung der Harmonie, vorzüglich durch **Zarlino** gebracht wurde und werden konnte.

3) **Conſonirende und diſſonirende Intervallen.** **Conſonirende Intervallen** beſchreiben die griechiſchen Schriftſteller als eine Uebereinſtimmung zweyer Töne, die, wenn ſie entweder zugleich oder nach einander gehört werden, dem Gehör angenehm ſind. Sie wurden *ſymphona* genannt. **Diſſonirende** thun aufs Gehör eine entgegen geſetzte Wirkung, und werden *diaphona* genannt. Die Griechen hatten nur ſechs conſonirende Intervallen, nämlich:

a) Diateſſaron, die vollkommene Quarte,
b) Diapente, die vollkommene Quinte,
c) Diapaſon, die Octave,
d) Diapaſon cum diateſſaron, die vollkommene **Undecime**,
e) Diapaſon cum diapente, die vollkommene Duodecime,
f) Disdiapaſon, die Doppeloctave.

Alle übrige Intervallen, ſelbſt die Terzen und Sexten wurden für diſſonirend gehalten, und ſind nur nach und nach in der Muſik der Griechen aufgenommen worden.

Die Octave (Diapaſon) galt für die angenehmſte und natürlichſte Conſonanz [401]). **Ariſtoteles** ſagt, ſie entſtehe, wenn die Stimme eines Knabes mit der Stimme eines Mannes vereinigt werde [402]), oder wenn eine angeſchlagene Saite aufhöre zu klingen, und beym Verſchwinden des Klangs von ſelbſt in die Octave übergehe [403]). Wenn die conſonirenden Intervallen zugleich gehört wurden, ſo hieß dieſer Zuſammenklang bald **Symphonie**, bald **Antiphonie**; wurden ſie aber nach einander in melodiſchen Fortſchreitungen gehört, ſo hieß die Fortſchreitung **Paraphonon** oder **Paraphonie**. Einige nennen die Fortſchreitungen im Einklang **Homophonie**, in Octaven **Antiphonie**, und in Quarten und Quinten **Paraphonie**. Andere gehen von dieſen Benennungen ab, aber übereinſtimmend nennen ſie eine Fortſchreitung in diſſonirenden Intervallen **Diaphonie**.

Die conſonirenden Intervallen wurden von den Griechen in verſchiedene Gattungen getheilt, und nach der Lage der halben Töne unterſchieden. So rechnet **Euclides** dreyerley Quarten; die erſte hat den halben Ton unten, die zweyte in der Mitte, und die dritte oben, z. B.

h ⌒c d e.
a h ⌒c d.
g a h ⌒c.

Auf ähnliche Art werden auch mehrere Gattungen von Quinten und Octaven unterſchieden.

4) **Einfache und zuſammengeſetzte Intervalle.** (incompoſita et compoſita.) **Marpurg** nennt ſie **Stuffen-** und **Sprungintervalle**, das heißt: wenn entweder in den Fortſchreitungen von einem Ton in den nächſt gelegenen gegangen, oder der nächſt gelegene überſprungen wird.

5) **Diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche Intervalle.** Was man hierunter zu verſtehen hat, wird bey der Lehre von den Klanggeſchlechten deutlich werden.

6) **Rational und irrational Intervalle.** (Emeles und Ecmeles.) Sind diejenigen Intervalle, welche wir in unſern Zeiten rein oder unrein nennen, die folglich ihre gehörige Größe entweder haben oder überſchreiten.

401) *Ariſtoteles Problem. tom. 2 pag. 766.* 402) *Problem. 39 pag. 768.* 403) *Problem. 24 und 32.*

III.

Von den Syſtemen.

§. 104.

Ein Syſtem heißt eine Reihe von Tönen, die aus verſchiedenen kleinern Intervallen zuſammengeſetzt, und in eine gewiſſe zuſammenhängende Ordnung gebracht iſt. Das älteſte Syſtem von dieſer Art war von ſehr kleinem Umfang, und überſchritt nicht einmal die Gränzen einer Quarte. Die beyden äuſſerſten Enden dieſes Intervalls waren ein für allemal feſtgeſetzt und unveränderlich; die Mitteltöne aber wurden nach dem verſchiedenen Klanggeſchlecht verändert, und bald gröſſer bald kleiner gemacht. So mannichfaltig verſchieden die Intervalle und ihre Zuſammenſetzungen ſind, ſo mannichfaltig verſchiedene Syſteme kann es auch geben. Daher wurde ein Syſtem auf mancherley Weiſe unterſchieden. **Nicomachus** beſchreibt es als den Umfang von zwey oder mehrern Intervallen, und unterſcheidet es auf ſiebenerley Art, nämlich

a) **nach ſeiner Gröſſe**, oder wenn es einen kleinern oder gröſſern Umfang hat.

b) **nach dem Klanggeſchlecht**, nach welchem es diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche Syſteme giebt.

c) **nach dem Wohl- oder Uebellaut** deſſelben, wenn nämlich ſeine beyden äuſſerſten Töne con- oder diſſonirend ſind.

d) **nach den rational oder irrational Verhältniſſen** der darin enthaltenen Intervallen.

e) **nach der ſtuffenweiſen oder unterbrochenen Fortſchreitung** der darin enthaltenen Intervallen.

f) **nach den verbundenen Tonleitern**, oder Tetrachorden, und endlich

g) **nach den Octavengattungen**, weil mit der Veränderung dieſer, auch die Syſteme verändert und auf verſchiedene Art zuſammengeſetzt wurden.

Man ſieht aus dieſem allen, daß das Wort **Syſtem** bey den alten Griechen das nämliche war, was bey den Lateinern Scala, und bey uns Tonleiter heißt, daß daher viele der hier vom **Nicomachus** angegebenen Verſchiedenheiten bloß zur Lehre von den Intervallen gehören, und durch den Gebrauch des Worts Syſtem ohne alle Nothwendigkeit, und ganz ohne Nutzen nur doppelt gelehrt werden.

§. 105.

In den allerälteſten Zeiten Griechenlands war (wie ſchon geſagt worden) das Tonſyſtem, oder die Reihe der gebräuchlichen Töne nur ſehr klein. **Nicomachus** verſichert, daß bis zur Zeit des Pythagoras noch keine Quinte darin aufgenommen war. Die Saiteninſtrumente hatten nur wenig Saiten, oder (welches um jene Zeiten, in welchen man höchſt wahrſcheinlich noch kein Griffbrett konnte, vermittelſt deſſen die Töne über die Anzahl der Saiten vervielfältigt werden konnten, einerley iſt) nur wenig Töne; und die Blasinſtrumente nur wenig Löcher. Man kann daher theils aus der Nachricht des **Nicomachus**, theils aber auch aus der Natur der Sache ſchlieſſen, daß die vom **Boethius** angegebene Stimmung der auf der Lyre des Merkur enthaltenen **vier Saiten** nicht die richtige iſt, nach welcher die beyden äuſſerſten Saiten eine Octave, und die beyden mittelſten eine Quarte und Quinte enthielten, nämlich

e die höchſte Saite.
h, a } die beyden mittlern Saiten.
e die tiefſte Saite.

Weit natürlicher ſcheint es, daß dieſe vier Saiten in näher an einander liegende Töne geſtimmt waren, und eine ſolche Tonreihe ausgemacht haben, welche von den Griechen ein Tetrachord genannt wurde.

So wie mit der Zeit die Anzahl der Töne vermehrt wurde, wurden auch die Syſteme gröſſer, das heißt, es wurden mehrere Tetrachorde mit einander verbunden. Diejenigen Perſonen, welche die Inſtrumente der Griechen nach und nach mit Tönen oder Saiten vermehrt haben, ſind im vorhergehenden Theil dieſes Kapitels ſchon angeführt; zugleich iſt aber auch bemerkt worden, daß die Nachrichten von ihnen ſehr verſchieden ſind. Terpander ſoll der Lyre den ſiebenten Ton beygefügt haben, und man giebt ſeinen ſieben Saiten folgende Ordnung:

7. Nete — — e
6. Paranete — — d
5. Parameſe — — c
4. Meſe — — a
3. Lichanos — — g
2. Parypate — — f
1. Hypate — — e

Dieſes Syſtem beſtand aus zwey mit einander verbundenen Tonleitern, deren unterſte den Umfang einer Quarte, die oberſte aber einer Quinte hatte.

Pythagoras ſoll nach der Verſicherung des Nicomachus der erſte geweſen ſeyn, welcher die in dieſen zwey verbundenen Tonleitern zwiſchen Meſe und Parameſe befindliche Lücke bemerkte, zwiſchen beyde einen achten Ton einſchob, und dadurch folgende zwey unverbundene Tetrachorde *) hervorbrachte:

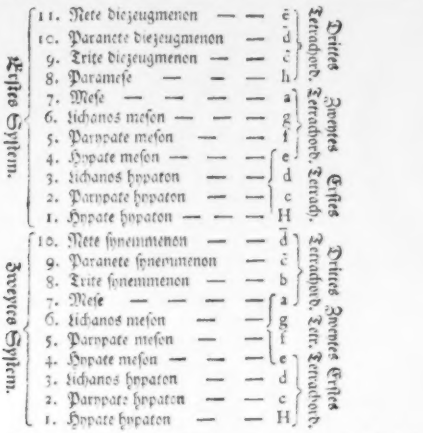
8. Nete — — — ē
7. Paranete — — d̄
6. Trite — — — c̄ } das oberſte Tetrachord.
5. Parameſe — — h
4. Meſe — — — a
3. Lichanos oder Hyperpate g
2. Parypate — — f } das unterſte Tetrachord.
1. Hypate — — — e

Der neu eingeſchobene Ton wurde Parameſe, und die vorige Parameſe Trite genannt. Dieſe Reihe von acht Tönen hieß nun die pythagoriſche Lyre, oder das octachordum Pythagoræ.

Es läßt ſich nicht beſtimmen, wie lange ſich die Griechen mit einer ſo kleinen Tonreihe beholfen haben mögen. Die alten Schriftſteller nennen zwar mehrere Perſonen mit Namen, welche ſie nach und nach vermehrt haben ſollen, ſind aber in dieſen Nachrichten ſo widerſprechend, daß man auf keine Weiſe darauf bauen kann. So viel iſt indeſſen gewiß, daß ſobald man einmal das erſte Tetrachord mit einem zweyten vermehrt hatte, von Zeit zu Zeit noch immer mehrere Erweiterungen hinzukamen. Den Nachrichten der Schriftſteller zufolge wurden aber in den erſten Zeiten alle neuen Töne den vorher erwähnten

*) Die Tetrachorde wurde in verbundene (tetrachorda conjuncta) und unverbundene (disjuncta) unterſchieden. Verbundene Tetrachorde waren ſolche, deren letzter Ton zugleich zum erſten Ton eines folgenden Tetrachords diente; unverbundene, welche keine Töne miteinander gemein hatten, ſondern durch den Raum eines Tones voneinander abgeſondert waren. So enthielt das vermuthliche Syſtem des Terpander zwey verbundene, und der Achtſaiter des Pythagoras zwey unverbundene Tetrachorde.

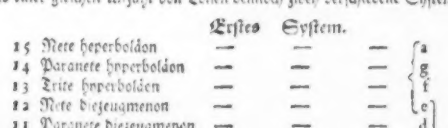
beyden Tetracherden von unten zugeſetzt. Man behalf ſich daher nun vielleicht eine lange Zeit hindurch mit einer Tonreihe von zehen oder eilf Tönen, die auf folgende Weiſe mit einander verbunden waren.



Der ganze Unterſchied unter dieſen beyden Syſtemen liegt bloß darin, daß 1) das eine um einen Ton größer iſt, als das andere, und 2) die Tetracherde (wie man aus der Vorſtellung ſehen kann) in dem einen alle drey, in dem andern aber nur die beyden unterſten verbunden ſind.

§. 106.

Endlich fieng man auch an, nicht mehr bloß in der Tiefe, ſondern auch in der Höhe eine Erweiterung der Tonreihen zu verſuchen. Man ſetzte oben noch ein ganzes Tetrachord hinzu, und um dem mittelſten Ton der ganzen Tonreihe auf beyden Seiten eine Octave zu geben, auch unten noch einen tiefern Ton, als das Syſtem vorher hatte. Dieſer tiefere Ton wurde **Proslambanomenos** genannt. Da aber dieſe ganze Tonreihe auf zweyerley Art mit einander nach Tetracherden verbunden war, ſo entſtanden aus einer gleichen Anzahl von Tönen dennoch zwey verſchiedene Syſteme in folgender Geſtalt:



8	Meſe	—	—	—	a
7	Lichanos meſon	—	—	—	g
6	Parypate meſon	—	—	—	f
5	Hypate meſon	—	—	—	e
4	Lichanos hypaton	—	—	—	d
3	Parypate hypaton	—	—	—	c
2	Hypate hypaton	—	—	—	H
1	Proslambanomenos	—	—	—	A

Zweytes Syſtem.

15	Nete hyperboläon	—	—	—	a
14	Paranete hyperboläon	—	—	—	g
13	Trite hyperboläon	—	—	—	f
12	Nete diezeugmenon	—	—	—	e
11	Nete ſynemmenon	—	—	—	d
10	Paranete ſynemmenon	—	—	—	c
9	Trite ſynemmenon	—	—	—	b
8	Meſe —	—	—	—	a
7	Lichanos meſon	—	—	—	g
6	Parypate meſon	—	—	—	f
5	Hypate meſon	—	—	—	e
4	Lichanos hypaton	—	—	—	d
3	Parypate hypaton	—	—	—	c
2	Hypate hypaton	—	—	—	H
1	Proslambanomenos	—	—	—	A

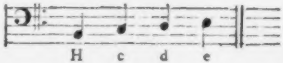
Dieſen Umfang von zwey Octaven hatte die Tonreihe der Griechen zur Zeit des **Ariſtoxenus**, des älteſten muſikaliſchen Schriftſtellers, deſſen Werke auf uns gekommen ſind. Er lebte 340 Jahre vor Chriſto, zur Zeit Alexander des Großen, und überhaupt in der Zeitperiode, in welcher die Muſik der Griechen am höchſten geſtiegen ſeyn ſoll. Ob nun gleich dieſe Tonreihe nach den zwey verſchiedenen Ordnungen nicht mehr als 16 wirklich verſchiedene Töne enthielt, ſo zählten doch die Griechen deren **achtzehen**, und theilten ſie in fünf **Tetrachorde** ein. Dieſes Syſtem wurde alsdann in dieſer Anordnung das große, vollkommene und unveränderliche (Syſtema perfectum, maximum, immutatum) genannt, weil die Alten der Meynung waren, die Doppelectave (disdiapaſon) ſey das größte Intervall, welches in der Melodie gebraucht werden könne.

§. 107.

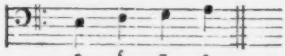
Um dem Leſer den Umfang und die Anordnung dieſes großen, vollkommenen und unveränderlichen Syſtems der Griechen ſo deutlich als möglich zu machen, will ich erſtlich über die Benennungen der darin enthaltenen Tetrachorde nebſt ihren einzelnen Intervallen das nöthigſte ſagen, ſodann das ganze Syſtem mit den beym **Martianus Capella** befindlichen, und bey den Römern gebräuchlichen lateiniſchen Namen nebſt beygefügten neuern Noten vorſtellig machen.

So wie wir in den neueren Zeiten die verſchiedenen Octaven unſerer Muſik in die **große**, **kleine**, **eingeſtrichene**, **zwey** und **dreygeſtrichene** unterſcheiden, ſo machten es die Griechen mit ihren **Tetrachorden**. Ihr tiefſtes **Tetrachord** hieß **Hypaton**, (principalium) oder das vornehmſte, und

die vier Töne deſſelben 1) Hypate Hyparon, der vornehmſte unter den vornehmſten; 2) Parypate Hyparon, nächſt dem vornehmſten; 3) Lichanos hyparon, oder der Zeigefinger unter den vornehmſten, weil dieſer Ton wahrſcheinlich auf der Lyre mit dieſem Finger geſpielt wurde. Im diatoniſchen Klanggeſchlecht wurde er auch Hyparon Diatonos genannt. 4) Hypate Meſon, oder der vornehmſte des mittlern Tetrachords. Dieſer Ton galt für den letzten des tiefſten oder erſten, und für den erſten des zweyten Tetrachords, und beyde Tetrachorde hießen auf dieſe Art vereinigte oder verbundene. Dieſe vier Töne des erſten oder tiefſten Tetrachords der Griechen waren den vier folgenden Tönen unſerer neuern Tonleiter ähnlich:

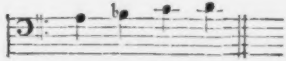


Das zweyte Tetrachord von unten hieß Meſon, (mediarum) und fieng ſich mit dem letzten Ton des erſten Tetrachords an. Die Töne deſſelben hießen 1) Hypate Meſon; 2) Parypate Meſon, der nächſte nach dem mittlern vornehmſten; 3) Lichanos Meſon, und 4) Meſe, oder der mittelſte Ton des ganzen Syſtems. Dieſen vier Tönen des Tetrachords Meſon entſprachen folgende vier Töne aus unſerer neuern Tonleiter:

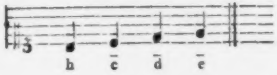


Von dem Ton Meſe iſt merkwürdig, daß er von den Alten für denjenigen Ton gehalten wurde, nach welchem ſich alle übrigen Töne richten mußten. Dies verſichert nicht nur Euclides, ſondern auch Ariſtoteles in ſeinen Problemen, wo (Problem. 36 Sect. 19) gefragt wird, warum alle Töne einer Tonleiter nach der Meſe eingerichtet und geſtimmt werden? An einer andern Stelle (Problem. 20) ſetzt er noch hinzu, daß alle Melodie, ſie möge nun höher oder tiefer als der Ton Meſe ſeyn, beſtändig eine gewiſſe Beziehung darauf haben müſſe.

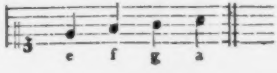
Das dritte Tetrachord hieß Synemmenon, (conjunctarum), das vereinte oder verbundene, weil es mit dem letzten Ton des zweyten anfieng. Die Töne deſſelben hatten folgende Namen: 1) Meſe; 2) Trite ſynemmenon, oder die dritte Saite von oben; 3) Paranete ſynemmenon, die vorletzte Saite; 4) Nete ſynemmenon, die letzte Saite des verbundenen Tetrachords; und waren folgenden Tönen unſerer Tonleiter ähnlich:



Das vierte Tetrachord hieß **Diezeugmenon**, (diviſarum) getrennt oder abgeſondert, weil es mit einem Tone, nämlich mit dem ungeſtrichenen h anfieng, welcher mit den Tönen der übrigen Tetrachorde nichts gemein hatte, und außer der Ordnung eine neue Reihe anfieng. Die Töne deſſelben ſind eine Octave höher, als die Töne des erſten Tetrachords, haben aber folgende unterſchiedene Benennungen: 1) **Parameſe**, neben der **Meſe**, oder dem mittlern Ton; 2) **Trite Diezeugmenon**, oder die dritte Saite dieſes Tetrachords von oben; 3) **Paranete Diezeugmenon**, und 4) **Nete Diezeugmenon**, oder die letzte Saite dieſes Tetrachords. Nach unſern Noten würde es folgende Töne enthalten haben:



Das fünfte Tetrachord wurde endlich **Hyperboläon** (excellentium) oder das oberſte genannt, und die vier Töne deſſelben 1) **Nete Diezeugmenon**, die letzte Saite des Tetrachords **Diezeugmenon**; 2 **Trite Hyperboläon**, die dritte Saite des höchſten Tetrachords von oben; 3) **Paranete Hyperboläon**, die vorletzte Saite; 4) **Nete Hyperboläon**, die letzte oder höchſte Saite des letzten Tetrachords. Die Töne deſſelben entſprechen folgenden Tönen aus unſerer Tonleiter:



Höher gieng die Tonleiter der Griechen nicht. Um aber zum höchſten Ton ā nicht nur die Unteroctave **Meſe**, ſondern auch eine **Doppeloctave** (disdiapaſon) zu haben, ſetzten ſie in der Tiefe unter dem erſten Ton des Tetrachords **Hypaton** noch einen Ton hinzu, und nannten denſelben **Proslambanomenos**, den beygefügten. Dieſer beygefügte Ton iſt das, was wir in der neuern Muſik einen Contraton nennen, und wurde nicht mit in die Tetrachorde eingeſchloſſen. Gerade ſo zählen wir unſere Octaven nur von C zu c, und was darüber oder darunter keine volle Octave ausmacht, wird nicht zu den Octaven gerechnet, ob es gleich mit den darin enthaltenen Tönen im Verhältniß ſteht, und genau damit verbunden werden kann, und wird. Das größte, vollkommene und unveränderliche Syſtem der Griechen hatte alſo der Ordnung und Benennung nach folgendes Anſehen:

Griechiſche Namen.	Töne nach der neuern Tonletter.	Lateiniſche Namen.
18 Nete hyperboläon, — —	ā — — —	Ultima excellentium.
17 Paranete hyperboläon, oder Hyperboläon Diatonos, — —	ḡ Tetrachord. Hyperbolaeon.	Excellentium extenta.
16 Trite hyperboläon, — —	f — — —	Tertia excellentium.
15 Nete diezeugmenon, — —	ē — — —	Ultima diviſarum.
14 Paranete diezeugmenon, oder Diezeugmenon Diatonos, —	d̄ Tetrachord. Diezeugmenon.	Diviſarum extenta.
13 Trite diezeugmenon, — —	c̄ — — —	Tertia diviſarum.
12 Parameſe, — — —	h — — —	Prope media.
11 Nete ſynemmenon, — —	d — — —	Ultima conjunctarum.
10 Paranete ſynemmenon, oder Synemmenon Diatonos, — —	e Tetrachord. Synemmenon.	Conjunctarum extenta
9 Trite ſynemmenon, — —	b — — —	Tertia conjunctarum.
8 Meſe, — — —	a — — —	Media.
7 Lichanos meſon, oder Meſon Diatonos — — —	g Tetrachord. Meſon.	Mediarum extenta.
6 Parypate meſon, — —	f — — —	Subprincipalis mediarum.
5 Hypate meſon, — —	e — — —	Principalis mediarum.
4 Lichanos hypaton, oder Hypaton Diatonos, — — —	d Tetrachord. Hypaton.	Principalium extenta. Subprincipalis principalium.
3 Parypate hypaton, — —	c	
2 Hypate hypaton, — —	H — — —	Principalis principalium.
1 Proslambanomenos, — —	A — — —	Adſumta ſ. adquiſita.

§. 108.

Die Griechen theilten indeſſen ihre Syſteme nicht bloß nach Tetrachorden ab, ſondern auch nach Pentachorden und Octachorden. Theon von Smyrna nennt in dieſer Rückſicht ein Syſtem ausdrücklich einen gewiſſen Umfang der Intervallen, dergleichen das Tetrachord, Pentachord und Octachord iſt [405]). Jedoch ſind die beyden letzten Abtheilungen weit ſeltener gebraucht worden, als die in Tetrachorde, und es muß hier überhaupt bemerkt werden, daß die Quarte in der alten Muſik eines

405) Syſtema vero intervallorum certum ambitum, quale eſt Tetrachordon, Pentachordon, Octachordon. *Cap. 3 pag. 77.*

der wichtigſten und beliebteſten Intervallen war. Die Abtheilung in Pentachorde und Octachorde war auch viel jünger als die in Tetrachorde, und vom Octachord iſt es auch ſehr zweifelhaft, ob die Griechen in ihren Abtheilungen der Syſteme je Gebrauch davon gemacht haben, weil es ſehr wahrſcheinlich iſt, daß das Hexachord, welches erſt im eilften Jahrhundert durch Guido von Arezzo eingeführt worden iſt, vorhergehen und dazu vorbereiten mußte. Wenn alle Erfindungen nur nach und nach und ſtufenweiſe zur Vollkommenheit gebracht werden, ſo wird es der muſikaliſchen Tonleiter nicht beſſer gegangen ſeyn. Die Griechen konnten daher dieſem Naturgeſetz zufolge nicht über das Hexachord wegſpringen, und ſogleich auf das Octachord kommen, deſſen wir uns heutiges Tages bedienen, und welches unſtreitig die beſte Eintheilung iſt. Es ſcheint alſo, daß durch das Wort Octachord bloß der Umfang eines ganzen Syſtems, dergleichen das Pythagoriſche war, angedeutet wurde. Der Gebrauch des Pentachords bey den Griechen iſt begreiflicher, und hat ſeine Einführung dem außerhalb den Tetrachorden angenommenen Ton Proslambanomenos zu danken, welchen man gerne mit dem übrigen Syſtem der Töne verbinden wollte. Man machte die Einrichtung ſo, daß man aus der nämlichen Anzahl von Tönen eben ſo viel Pentacherde bildete, als man Tetrachorde hatte. Das erſte gieng von dem Ton Proslambanomenos bis zu Hypate Meſon, nämlich vom A bis e; das zweyte von Lichanos hypaton bis zur Meſe, oder vom d bis a; das dritte vom Lichanos meſon bis Nete ſynemmenon, oder vom g bis d̄: das vierte von Meſe bis zu Nete diezeugmenon, oder vom a bis e; und endlich das fünfte von Paranete diezeugmenon bis zu Nete hyperbolāon, oder vom d bis ā.

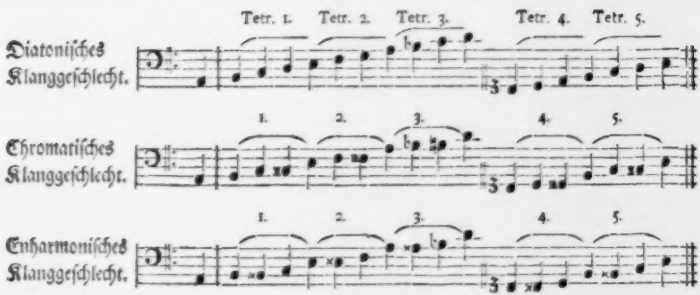
IV.

Von den Klanggeſchlechten.

§. 109.

Unter einem Klanggeſchlecht verſteht man eine gewiſſe Eintheilung der zwiſchen den beyden äußerſten Tönen eines Tetrachords liegenden Töne. Die Alten nahmen drey verſchiedene Arten an, die mittlern Töne eines Tetrachords abzutheilen, hatten folglich nach den übereinſtimmenden Zeugniſſen der griechiſchen Schriftſteller drey verſchiedene Klanggeſchlechte. Dieſe dreyfache Abtheilung hatte ihren Grund in dreyerley Arten von Tönen, nämlich in den ganzen, halben und viertel Tönen, welche die Griechen in ihrer Muſik aufgenommen hatten. Wenn daher die zwiſchen den äußerſten Gränzen eines Tetrachords liegenden Töne in einem halben Ton und zwey ganzen Tönen fortſchritten, z. B. H—c d e, oder e—f g a, ſo wurde dieſe Gattung von Fortſchreitung diatoniſch, von διὰ, durch, und τονος, ein Ton (per tonos) genannt. Geſchah aber die Fortſchreitung in zwey auf einander folgenden halben Tönen, und einer kleinen Terz, z. B. H c cis e oder e f fis a, ſo hieß das Klanggeſchlecht chromatiſch, eine Benennung, welche dieſe Fortſchreitung nach der Meynung des Marcianus Capella und Bryennius von dem Wort χρωμα die Farbe, nach Rouſſeau aber daher erhalten hat, weil ſie mit gefärbten Noten geſchrieben wurde. Wurden endlich die Mittelröne eines Tetrachords durch zwey Viertelstöne und eine große Terz geführt, z. B. H H + c e oder e e + f a, ſo nannte man eine ſolche Fortſchreitung enharmoniſch.

Nach unſern Noten würden die Fortſchreitungen in allen drey Klanggeſchlechten folgendes Anſehen haben:



§. 110.

Vom Diatoniſchen Klanggeſchlecht ſagt **Ariſtides**, daß es den **Merkur**, oder die Natur ſelbſt zum Urheber habe. So ſehr man die beyden übrigen, vorzüglich aber das **enharmoniſche** bey alten Schriftſtellern gerühmt findet, ſo wird es doch ſchwer, ein gleiches zu ihrem Lobe zu ſagen, denn ſie ſind beyde, wenn ſie unvermiſcht gebraucht werden ſollen, wie ſie von den Alten nach vielen Zeugniſſen wirklich gebraucht worden ſind, die unnatürlichſten und unmelodiſchſten Tonreihen, die man ſich nur denken kann. Beyde wurden auch noch **dichte Klanggeſchlechte** (genera ſpiſſa oder denſa) genannt, doch ſo, daß das chromatiſche das dichte, das enharmoniſche aber das dichteſte hieß. Zum Unterſchied nannte man das **Diatoniſche** das **weite Klanggeſchlecht** (genus rarum).

Zu dieſen unnatürlichen Zuſammenſetzungen ſcheinen die Griechen dadurch gekommen zu ſeyn, daß ſie das Intervall der Quarte für zu wichtig oder gar zu heilig hielten, um bey den einzuführenden Veränderungen und Erweiterungen ihrer Tonreihen auch darauf Rückſicht zu nehmen. Sie nannten daher die beyden äußerſten Töne ihres Tetrachorde **unbewegliche** (ἑστῶτες ſoni ſtantes), die mittlern aber, weil nur dieſe auf verſchiedene Art verändert werden durften, **bewegliche** (κινούμενοι ſoni mobiles). Die **unbeweglichen, ſtehenden oder feſten Töne**, welche in allen drey Klanggeſchlechten unveränderlich waren, unterſchieden ſie wieder in zwey Gattungen, nämlich in **barypycni** und **apycni**. **Barypycni** ſind diejenigen, welche in jedem Tetrachord die erſten ſind, z. B. **Hypate hypaton, Hypate meſon, Meſe, Parameſe, und Nete diezeugmenon**, oder H. c. a. h. e; **apycni** hingegen die, welche mit den Tönen, wodurch die dichten Klanggeſchlechte eigentlich gebildet werden, in keiner Verbindung ſtehen, z. B. **Proslambanomenos, Nete ſynemmenon**, und **Nete hyperboläon**, oder A. d und a'[406]).

Die **beweglichen Töne**, welche zwiſchen den unbeweglichen liegen, ſind wieder dreyerley, nämlich **Meſopycni, Oxypycni** und **Diatoni**. Die **Meſopycni** liegen im enharmoniſchen oder im dichteſten Klanggeſchlecht in der Mitte des getheilten halben Tons, nämlich **Parypate hypaton**, c. **Parypate meſon**, f. **Trite ſynemmenon**, b, **Trite diezeugmenon**, e, und **Trite hyperboläon**, f. Es iſt mit einem Worte jeder Ton eines Tetrachords, welcher in der enharmoniſchen Fortſchreitung

406) *Ariſtid. Quintil. lib. 1 pag. 12* und *Alypii introd. muſ. pag. 2.*

zwiſchen den getheilten halben Ton kommt. Oxypycni ſind jederzeit die dritten Töne eines jeden Tetrachords, und mit den Diatonis dem Weſen nach einerley, nur der Verbindung nach verſchieden [407]).

Durch das **chromatiſche Klanggeſchlecht** wurde die Zahl der Töne in dem Syſtem der Griechen um 5 Töne vermehrt, und die Einführung deſſelben wäre wahrer Gewinn geweſen, wenn man nicht, theils um den neuen Tönen Platz zu machen, theils auch das Tetrachord nicht zu überſchreiten, eben ſo viel alte Töne weggelaſſen hätte. Das Syſtem wurde alſo dadurch um nichts erweitert, obgleich die Zahl der Töne vermehrt war. Die neuen chromatiſchen Töne behielten übrigens dieſelben Benennungen, welche die alten an ihrer Stelle hatten, und wurden nur durch das Beywort *chromatice*, unterſchieden. Hätten die Griechen, ſo wie es in den neuern Zeiten geſchieht, dieſe neuern Töne mit den ältern verbunden, ſo hätte die Tonleiter nach ihrer Art zu zählen, nun ſchon **drey und zwanzig**, nach der unſrigen aber nur **zwanzig** Töne gehabt.

Keinen größern Gewinn hatten ſie für die wirkliche Erweiterung ihres Tonſyſtems von den **enharmoniſchen** Tönen; denn gerade ſo, wie ſie durch den Gebrauch der chromatiſchen Töne die diatoniſchen verdrängten, ſo verdrängten ſie durch die enharmoniſchen wiederum die chromatiſchen und diatoniſchen, behielten alſo ſtets nur 18 Töne, ob ſie gleich nun ſchon 28 hätten haben können. Genau ſo viel zählt **Ariſtides**, und giebt ihnen folgende Namen: 1) **Proslambanomenos**, 2) **Hypate Hypaton**, 3) **Parypate Hypaton**, 4) **Hypaton enarmonios**, 5) **Hypaton chromatice**, 6) **Hypaton Diatonos**, 7) **Hypate meſon**, 8) **Parypate meſon**, 9) **Meſon enarmonios**, 10) **Meſon chromatice**, 11) **Meſon Diatonos**, 12) **Meſe**, 13) **Trite ſynemmenon**, 14) **Synemmenon enarmonios**, 15) **Synemmenon chromatice**, 16) **Paranete ſynemmenon**, 17) **Nete ſynemmenon**, 18) **Paramejos**, 19) **Trite diezeugmenon**, 20) **Diezeugmenon enarmonios**, 21) **Diezeugmenon chromatice**, 22) **Paranete diezeugmenon**, 23) **Nete diezeugmenon**, 24) **Trite Hyperboläon**, 25) **Hyperboläon enarmonios**, 26) **Hyperboläon chromatice**, 27) **Paranete hyperboläon**, 28) **Nete hyperboläon** [408]).

§. III.

Aus dem obigen haben wir geſehen, daß die **diatoniſche Tonleiter** der Griechen gleich der unſrigen in ganzen und halben Tönen, die **chromatiſche** und **enharmoniſche** aber ganz verſchieden fortſchritt, nämlich die eine in halben Tönen und kleinen Terzen, die andere in Vierteltönen und großen Terzen. Ob es nun gleich nicht an Beweiſen fehlt, daß dieſe Klanggeſchlechte, ungeachtet ihrer unmelodiſchen Zuſammenſetzung, lange Zeit hindurch unvermiſcht müſſen gebraucht worden ſeyn, da nicht nur die Lyre für jedes Tetrachord nicht mehr als vier Saiten hatte, und noch außerdem beſondere Flöten für jedes Klanggeſchlecht mit beſonders dazu eingerichteten Löchern üblich waren, ſo findet man doch, daß die Griechen zu **Euclides** Zeiten, der kurz nach dem **Ariſtoxenus** lebte, und unter den auf uns gekommenen muſikaliſchen Schriftſtellern einer der deutlichſten und verſtändlichſten iſt, auch ein **vermiſchtes Klanggeſchlecht** gebraucht haben. Nach der Beſchreibung, welche **Euclides** von dieſem **vermiſchten Klanggeſchlecht** giebt [409]), muß die Fortſchreitung deſſelben auf folgende Art eingerichtet geweſen ſeyn, nämlich:

407) *Ariſtid. Quintil. lib. I. pag. 12.*

408) *Lib. I. pag. 9.*

409) Omnis itaque cantus aut diatonicus erit, aut chromaticus, aut enarmonius, aut communis, *aut etiam ex hiſce miſtus*. Diatonicus eſt, qui diviſione utitur diatonica. Chromaticus, qui chromatica. Enarmonius, qui enarmonia. Communis, qui ex ſonis cantibus eſt compoſitus. *Miſtus, in quo duorum aut trium generum characteres cernuntur: ex gr. diatoni et chromatis, aut diatoni et harmonie* (das enharmoniſche Klanggeſchlecht wird von den alten Schriftſtellern häufig nur Harmonia genannt, weil man es für das wohlgeordnetſte hielt). *Introd. harmon. pag. 9.*

erforderte alſo in jedem Tetrachord nun ſechs Saiten, da ihrer vorher vier hinreichend waren, und zu zwey Tetrachorden oder zu einer Octave genau ſo viel, als wir in unſerer chromatiſchen Octave gebrauchen. Der Unterſchied zwiſchen der alten und neuern Octave liegt nur darin, daß die Alten kein erhöhetes g und erniedrigtes e darin aufnahmen, ſo wie hingegen die Neuern keine Viertelstöne. Um von den verſchiedenen Vermiſchungen der Klanggeſchlechte einen Begriff zu geben, will ich ſie erſt einzeln, ſodann miteinander verbunden vorſtellen.

1) Diatoniſch-chromatiſches Geſchlecht in einem Pentachord.

5. Hypate meſon — — — — e.
4. Lichanos hypaton diaton. — — d.
3. Lichanos hypaton chromat. — — cis. oder des.
2. Parypate hypaton — — c.
1. Hypate hypaton — — — H.

2) Diatoniſch-enharmoniſches Geſchlecht in einem Pentachord.

5. Hypate meſon — — — e.
4. Lichanos hypaton diat. — — d.
3. Lichanos hypaton enarm. — — c.
2. Parypate hypaton — — H+
1. Hypate hypaton — — H.

3) Chromatiſch-enharmoniſches Geſchlecht in einem Pentachord.

5. Hypate meſon — — e.
4. Lichanos hypaton chromatice — (des) cis.
3. Lichanos hypaton enarmonios — c.
2. Parypate hypaton — — H+.
1. Hypate hypaton — — H.

5) Diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſches Geſchlecht in fünf Heptachorden.

28	Nete hyperboläon	— —	—	a
27	Paranete hyperboläon diatonos		—	g
26	Paranete hyperboläon chromatice		—	(ges) fis
25	Paranete hyperboläon enarmonios		—	f
24	Trite hyperboläon	— —	—	(e+) enharm. fes.
23	Nete diezeugmenon	—	—	e
22	Paranete diezeugmenon diatonos		—	d
21	Paranete diezeugmenon chromatice		—	(des) cis.
20	Paranete diezeugmenon enarmonios		—	c
19	Trite diezeugmenon	—	—	(h+) enharm. ces.
18	Parameſe	— —	—	h
17	Nete ſynemmenon	—	—	d
16	Paranete ſynemmenon diatonos		—	c
15	Paranete ſynemmenon chromatice		—	ces (h)
14	Paranete ſynemmenon enarmonios		—	b
13	Trite ſynemmenon	— —	—	(a+) enharm. bes.
12	Meſe	— — —	—	a
11	Lichanos meſon diatonos	—	—	g
10	Lichanos meſon chromatice	—	—	(ges) fis.
9	Lichanos meſon enarmonios	—	—	f
8	Parypate meſon	— —	—	(e+) enharm. fes.
7	Hypate meſon	— —	—	e
6	Lichanos hypaton diatonos	—	—	d
5	Lichanos hypaton chromatice	—	—	des (cis).
4	Lichanos hypaton enarmonios	—	—	c
3	Parypate hypaton	— —	—	(h+) enharm. ces.
2	Hypate hypaton	— —	—	H
1	Proslambanomenos	—	—	A

Obgleich dieſes vermiſchte diatoniſch-chromatiſch-enharmoniſche Klanggeſchlecht in jedem Heptachord ſechs Töne enthält, ſo überſchreitet dennoch keines derſelben den Umfang eines Tetrachords.

§. 112.

Ueber die Wirkungen der unvermiſcht gebrauchten Klanggeſchlechte, (welches wir in den neuern Zeiten kaum als möglich denken können, wenn wir das Diatoniſche ausnehmen) und über ihre charakteriſtiſche Verſchiedenheiten reden die alten Schriftſteller ſehr viel. Ariſtides nennt das diatoniſche Klanggeſchlecht männlich und ernſthaft; das chromatiſche angenehm und pathetiſch, und das enharmoniſche ſanft und belebend [410]). An einer andern Stelle ſagt er, das diatoniſche ſey das natürlichſte, weil es auch von Unkundigen der Muſik geſungen werden könne; das chromatiſche künſtlicher, und bloß für Muſikverſtändige brauchbar; das enharmoniſche endlich am feinſten

410) Diatonum (genus) virilius autem eſt et auſterius. Chromaticum ſuaviſſimum et flebile. Porro Enarmonium excitandi vim habet, et eſt manſuetum. *De Muſ. lib. 2 pag. 111.*

und ſchwerſten, und nur den größten Künſtlern möglich, Gebrauch davon zu machen [411]). So begreiflich dies letzte iſt, ſo unbegreiflich iſt für uns das erſte, was Ariſtides ſagt. Andere ſchreiben den verſchiedenen Klanggeſchlechten auch andere Eigenſchaften zu, die zum Theil mit einander in den auffallendſten Widerſprüchen ſtehen.

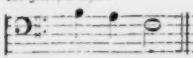
Da indeſſen vorzüglich dem enharmoniſchen Klanggeſchlecht große Wirkungen zugeſchrieben werden, und man ſelbſt in den blühendſten Zeiten der griechiſchen Muſik deſſen Verfall und Verluſt allgemein bedauerte, ſo ſcheint es, als wenn dieſes alte, verlorne enharmoniſche Klanggeſchlecht von ganz anderer Beſchaffenheit geweſen ſeyn müſſe, als dasjenige, deſſen Kenntniß durch die griechiſchen Schriftſteller auf uns gekommen iſt. Eine ähnliche Betrachtung hat wahrſcheinlich den engliſchen Geſchichtſchreiber der Muſik, Hrn. **Burney**, veranlaßt, die alte Enharmonik von der neuern zu unterſcheiden, und jener theils nach Zeugniſſen, theils aber auch nach bloßen Vermuthungen ganz andere Eigenſchaften und Beſchaffenheiten beyzulegen, als dieſer. Es iſt der Mühe werth, ſeine Meynungen hierüber, nebſt den Gründen derſelben in einen kurzen Auszug zu bringen, und meinen Leſern mitzutheilen.

In der ältern **Enharmonik** glaubt B. ſey nie ein Viertelston vorgekommen, und gründet dieſe Behauptung auf eine Stelle aus **Plutarchs** Geſpräch von der Muſik. Dieſe Stelle iſt folgende:

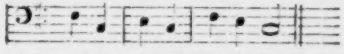
„**Olympus** wird nach dem Bericht des **Ariſtoxenus**, (nicht in dem auf uns gekommenen Werk von ihm, ſondern wahrſcheinlich in dem: περὶ αὐλητῶν, de tibicinibus, welches ihm ebenfalls zugeſchrieben wird, aber verloren gegangen iſt. Wenn **Burette** der Meynung iſt, Plutarch ziele auf einen andern, ebenfalls verlornen Tractat des **Ariſtoxenus**, der von der Muſik überhaupt gehandelt habe, ſo iſt ſie nicht weniger bloße Vermuthung als die meinige.) „von den Tonkünſtlern für den „Erfinder des enharmoniſchen Klanggeſchlechts gehalten; denn vor ihm war alles diatoniſch und chro„matiſch. Man glaubt, er habe dieſe Erfindung auf folgende Weiſe gemacht: Als er nämlich im „diatoniſchen Klanggeſchlecht ſpielte, gieng er zum öftern in ſeiner Melodie von der **Parameſe** und „**Meſe** in die Saite **Parypate meſon**, ohne die Saite **Lichanos** zu berühren, und bemerkte, daß die„ſer Uebergang eine ſehr ſchöne Wirkung that [412]). Da ihm dieſes nun ſo ſehr gefiel, richtete er das „ganze Syſtem demſelben analog ein, behielt es bey, und componirte darnach in der **dorifchen Tons**„**art**, ohne eine Saite zu berühren, die dem diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen Klang-

411) Ex his naturalius eſt diatonum, quippe omnibus, etiam indoctis omnino cani poteſt. Artificioſiſſimum, Chroma. Soli enim docti illud modulantur. Accuratiſſimum eſt Enarmonium, quod peritiſſimis tantum muſicis eſt receptum. Multis autem eſt impoſſibile. *Id. lib. 1 pag. 19.*

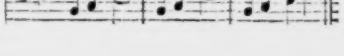
412) So viel ich davon begreife, müßte dieſer Uebergang des **Olympus** nach unſern heutigen Noten folgender geweſen ſeyn:



Man muß ſich, um die Anwendung, welche B. in der Folge macht, zu begreifen, dieſe drey Töne als in zwey verſchiedene Tetrachorde gehörig, vorſtellen, nämlich die Saite **Parameſe** oder das h als die unterſte Saite des Tetrachords **Dieſeugmenon**, die **Meſe** und **Parypate Meſon**, oder a und f als den zweyten und vierten oder oberſten Ton des Tetrachords **Meſon**. **Burette** in ſeinen Anmerkungen über den Commentar des Plutarch (Mem. de Lacad. des inſcript. T. XIII. pag. 177. 178) ſagt, **Olympus** ſey bald vom fis, bald vom mi ins ut zurück gegangen, alſo auf folgende Weiſe:



und ſetzt noch hinzu, daß Olympus wahrſcheinlich eben ſo, mit Vorbehaltung des Tons **Lichanos** aufwärts gegangen ſey, z. B.



„geſchlecht eigenthümlich war. Auf dieſe Weiſe entſtanden ſeine enharmoniſchen Melodien. „Die erſte derſelben ſoll der Nomos oder diejenige Melodie geweſen ſeyn, welche man die ſponduſche „nannte, und worin keine von den Abtheilungen des Tetrachords nach den Klanggeſchlechten ihren eigen„thümlichen Charakter behielt 413). — — — — — — — — — — — —

„Denn die dichte Enharmonik, (ἐναρμόνιον πυκνὸν, denſum Enharmonium) die jetzt gebräuchlich „iſt, ſcheint nicht die Erfindung dieſes Tonkünſtlers geweſen zu ſeyn, wie ſich leicht jederman überzeugen „kann, der einen Flötenſpieler nach alter Art ſpielen hört. Solche Spieler machen gern den halben „Ton zu einem nicht zuſammengeſetzten Intervall. Von dieſer Art waren alſo die urſprünglichen „enharmoniſchen Melodien; in den lydiſchen und phrygiſchen Tonarten wurde aber in der Folge der halbe „Ton getheilt. Man ſieht daher, daß Olympus die Kunſt zur größern Vollkommenheit brachte. „Er führte eine neue vor ihm unbekannte Art von Melodie ein, und wurde dadurch der große Erfinder „und Urheber der ächten und ſchönen griechiſchen Muſik.“

§. 313.

Aus dieſer Stelle macht B. folgende Schlüſſe:

1) Daß die Tetrachorde in der alten Enharmonik nur drey Saiten gehabt haben. Auch Rouſſeau 414) hat ſchon die Bemerkung gemacht, daß die vier Saiten, woven übrigens das Tetrachord ſeinen Namen hat, nicht nothwendig und weſentlich waren, weil man in der alten Muſik Tetrachorde von drey Saiten finde. Er hält überhaupt die alten enharmoniſchen Tetrachorde, beſonders aber die vom Olympus erfundenen für ſolche. In ſolchen Tetrachorden wurde allemal die dritte Saite von unten überſprungen, gerade ſo, wie es vom Plutarch beſchrieben iſt.

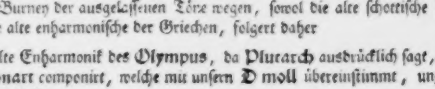
2) Daß die alte Enharmonik von der neuern ſehr verſchieden geweſen ſey, und, nach den ausdrücklichen Worten Plutarchs, keinen Ton in ſich enthalten habe, wodurch die übrigen Klanggeſchlechte charakteriſirt, und von einander unterſchieden wurden. Dies heißt ſo viel: die alte Enharmonik habe ſolche Töne enthalten, welche den übrigen Klanggeſchlechten gemein waren. Olympus bediente ſich alſo in ſeinen enharmoniſchen Melodien weder des Lichanos diatonos, der dem diatoniſchen Klanggeſchlechte eigen war, noch des Lichanos chromatice, welcher das chromatiſche Klanggeſchlecht charakteriſirte, noch endlich ſelbſt des Tons, der dem neuern enharmoniſchen Klanggeſchlecht eigenthümlich iſt. Nach unſern Noten heißt dies: er gebrauchte weder das diatoniſche *d*, noch das chromatiſche *cis*, noch endlich das enharmoniſche *H+*. Die Enharmonik des Olympus muß ſich daher von dem diatoniſchen Klanggeſchlecht bloß durch Weglaſſung der dritten Saite eines jeden Tetrachords von unten unterſchieden haben, und dieſes iſt es, was B. wirklich glaubt, und daraus

3) weiter ſchließt, daß die alte enharmoniſche Tonleiter mit der alten Schottiſchen Tonleiter eine auffallende Aehnlichkeit gehabt habe, worin ebenfalls, ſo wie auch in der chineſiſchen, die Töne nicht ſtuffenweiſe von einem Tone zum andern, ſondern mit Ueberhüpfung einiger fortſchreiten. Rouſſier in

413) Hier läßt B. aus Plutarchs Traktat eine Stelle weg, weil er ſie, wie er ſagt, für unverſtändlich hält, vielleicht aber deſchalb es deswegen, weil ſie ſeine Meynung nicht zu begünſtigen ſcheint. Sie iſt folgende: „wenn ſie nicht jemand, ohne auf den zu großen Spon„deia mus (iſt nach unſerer Art zu reden, ein dreyfa„ches enharmoniſches Kreuz, bezeichnet alſo hier einen „zu ſehr erhöheten Ton), zu ſehen, für diatoniſch hält. „Es iſt aber klar, daß jedermann dieſen Spondeiasmus „als falſch und unmelodiſch finden muß: falſch, weil er „um einen Viertelston zu klein iſt (Bürette will, daß „hier Dieſis nur einen halben Ton bedeuten ſoll), gegen „den erſten Ton, und unmelodiſch, weil zwey große „Terzen aufeinander folgen, eine einfache und eine zu„ſammengeſetzte.“ *Plutarch. de Muſ. pag. 1133.*

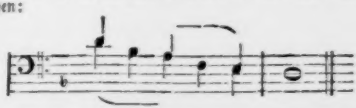
414) *Diction. de Muſ.* im Art. Tetrachord und Enharmonik.

ſeinem Mem. ſur la Muſ. des anciens im zweyten Abſchnitt, führt eine alte chineſiſche Tonleiter von ſechs Noten an, worin die Quarte und Septime ausgelaſſen wird, auf folgende Art: C, d, e, g, a, c. Gerade ſo ſoll die ſchottiſche Tonleiter beſchaffen ſeyn. Hr. B. ſah in Paris ein chineſiſches muſikaliſches Inſtrument, welches eine Art von Steccado war, aus hölzernen Stäben von verſchiedener Länge beſtand, welche ſo wohlklingend als metallene waren, und quer über einem hohlen Gefäß lagen, welches wie ein Schifsbauch geformt war. Jeder dieſer Stäbe hatte ſeinen eigenen Ton, die nach folgender Tonleiter geordnet waren:

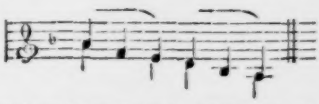


In dieſem Umfang von zwey Octaven, die ſich leicht nach griechiſcher Art in Tetrachorde abtheilen laſſen, findet Burney der ausgelaſſenen Töne wegen, ſowol die alte ſchottiſche Art von Foreſchreitung, als auch die alte enharmoniſche der Griechen, folgert daher

4) daß die alte Enharmonik des Olympus, da Plutarch ausdrücklich ſagt, er habe darin nach der doriſchen Tonart componirt, welche mit unſern D moll übereinſtimmt, ungefähr auf folgende Art müſſe geklungen haben:



Die erſten fünf Töne enthalten zwey verbundene Tetrachorde, und der letzte iſt der Ton Proslambanomenos, um die Octave voll zu machen. In unverbundenen Tetrachorden würden ſie folgende Geſtalt haben:



Die in beyden Tonleitern enthaltenen Intervallen machen folgende auf- und abſteigende Octave aus.

Indeſſen ſcheinen doch die ausgelaſſenen Töne in der alten Enharmonik des Olympus nicht das einzige geweſen zu ſeyn, wodurch ſie von dem diatoniſchen Klanggeſchlecht unterſchieden wurde. Die von B. als unverſtändlich überſchlagene Stelle aus dem Plutarch, giebt offenbar noch einen zweyten Unterſchied an, der in der Stimmung eines darin enthaltenen Tones lag. Plutarch ſagt: man würde die Melodien des Olympus, welche nur die ſpondäiſchen genannt, und bey Libationen gebraucht wurden, für diatoniſch halten können, wenn man an dem großen Spondeiasmus keinen Anſtoß nehmen wollte, welcher falſch und unmelodiſch ſey. Man vergleiche die Stelle des Plutarch in der

vorhergehenden 42ſten Note. Ob nun gleich nicht genau herauszubringen iſt, auf welche Weiſe der zweyte Ton des enharmoniſchen Tetrachords um ſo viel zu ſehr erhöht war, daß er gegen den Hauptton (Hypate) falſch und unmelodiſch wurde, ob dies um einen halben, wie Bürette will, oder nach der eigentlichen Bedeutung des Worts Spondeiasmus ſogar um einen dreyviertel Ton geweſen ſey, ſo ſieht man doch überhaupt ſo viel, daß er unrein war, und ein ungewöhnliches Verhältniß hatte. Wenn daher Burney die angeführte Stelle des Plutarch nicht als unverſtändlich überſchlagen hätte, ſo mußte er

5) noch ſchließen, daß in der alten Enharmonik wahrſcheinlich überhaupt noch kein ſolches Tonverhältniß vorhanden geweſen ſey, welches ſich mit den Tonverhältniſſen der Neuern, oder irgend eines alten, aber noch vorhandenen Volks, vergleichen laſſe. So iſt es noch jetzt mit den Tonleitern aller halbkultivirten Völker beſchaffen. Die Intervallen ihrer Tonleitern ſind alle von der Art, daß ſie von europäiſchen Künſtlern mit europäiſchen Tonzeichen nicht geſchrieben werden können, und von den Proben, welche uns einige Reiſende, z. B. von der Muſik der Südſee-Inſulaner gegeben haben, wird verſichert, daß ſie in unſern Noten das nur ohngefähr bedeuten, was ſie in den Kehlen und auf den Inſtrumenten dieſer Völker wirklich ſind. Eben ſo ſind auch noch jetzt die Volksgeſänge in verſchiedenen Gegenden Deutſchlands, z. B. im Weſtphäliſchen beſchaffen. Sie laſſen ſich auf keine Weiſe auf unſere gebildete Scala anwenden, oder mit unſern Noten ſchreiben, und ſind bloß durch Tradition, wer weiß aus wie vielen Jahrhunderten, von Generation zu Generation fortgepflanzt worden, ohne in ihrer urſprünglichen ſonderbaren Beſchaffenheit einige Veränderung zu leiden, oder etwas muſikaliſcher zu werden.

Daß nicht nur aus der Nachricht des Plutarch, ſondern auch noch aus andern Umſtänden auf eine ähnliche Beſchaffenheit der alten Enharmonik des Olympus zu ſchließen iſt, beſtätigt ſich am beſten dadurch, daß, allen Nachrichten alter Schriftſteller zufolge, ſeine Melodien ſehr traurig und heulend geklungen haben ſollen. Im 67ſten §. ſind die nöthigen Beyſpiele hiervon ſchon angeführt. Wenn man nun ſchon in den Zeiten der griechiſchen Schriftſteller, die einige vom Olympus durch Tradition auf ſie gekommene Melodien noch hören konnten [415]), und ſelbſt noch ein ſehr unberichtigtes Tonſyſtem hatten, fand, daß die Olympiſche Enharmonik falſch, unmelodiſch, traurig und heulend klinge, wie ſoll ſie auf irgend eine Weiſe mit unſerm oder mit irgend einem Tonſyſtem verglichen werden können, welches in dem Verhältniß der Intervallen dem unſrigen ähnlich iſt? Es kommt hier nicht auf die Anzahl, ſondern auf das Verhältniß, auf die Entfernung der Töne von einander, an. Die alten ſchottiſchen oder chineſiſchen Tonleitern mögen in dem Raum einer Octave immer weniger Töne enthalten, als in dem Raum unſerer Octaven enthalten ſind, ſo iſt doch das Verhältniß dieſer wenigen Töne dem Verhältniß der unſrigen ähnlich, und wir ſind im Stande, ſie nicht allein gehörig zu notiren, ſondern auch nach unſerer Art, vollkommen zu begreifen. Daß die melodiſche Zuſammenſetzung derſelben, theils der wenigen, theils aber auch der in der Reihe überſchlagenen Töne wegen, für unſer an mehrere und zuſammenhängendere Töne gewöhntes Ohr viel fremdes und ungewöhnliches behält, iſt ſehr natürlich, und gar nicht zu verwundern, eben ſo wenig, als der Umſtand, daß uns die aus ſo mangelhaften Tonreihen zuſammengeſetzten Melodien, ihrer fremden und altväteriſchen Geſtalt wegen gewiſſermaaßen ehrwürdig, und ſogar, als muſikaliſche Seltenheiten, wirkſam vorkommen. Der Grund dieſer Wirkſamkeit für uns liegt aber gewiß nicht in der vorzüglichen Beſchaffenheit dieſer veralterten Tonreihen und Melodien, ſondern bloß darin, daß ſie in dem großen Abſtand von den unſrigen, und durch ihre Sel-

415) Die vom Olympus componirte ſogenannte ſpondäiſche Melodie muß ſogar zu den Zeiten Plutarchs der zwiſchen 50 und 135 nach Chriſto gelebt hat, noch vorhanden geweſen ſeyn; denn dieſer Schriftſteller ſagt ausdrücklich: „die Griechen brauchen ſie noch jetzt bey feyerlichen Gelegenheiten.“

tenheit einen gewiſſen Reiz der Neuheit bekommen, der uns ein Vergnügen verſchafft, welches wir irrig dem innern Werth der Sache zuſchreiben. Eben ſo mag es den Griechen mit der alten Enharmonik des Olympus gegangen ſeyn. Da ihre Tonreihen, um die Zeit, in welcher der Verluſt der Enharmonik am meiſten beklagt wurde, ſchon viel vollſtändiger und beſſer geordnet waren, ſo konnten ſie aus keiner andern Urſache ſo viel Aufhebens davon machen, als ſie wirklich gethan haben. Man vergleiche hiermit das, was in der Einleitung von der zweyten Periode der Kunſt geſagt worden iſt, ſo wird man deutlich einſehen, welche innere Beſchaffenheit die erſten Tonreihen und Melodien der Griechen natürlicherweiſe gehabt haben können.

Von der neuern Enharmonik der Griechen braucht bloß noch bemerkt zu werden, daß ſie anſtatt der alten zu weiten Intervallen, nun zu enge, oder zu kleine hatte, und daher eben ſo wenig lange dauern konnte als die alte. Im erſten Fall hatten die Griechen das Ziel noch nicht erreicht, und im zweyten waren ſie darüber hinausgegangen. Die Wahrheit lag auch hier, wie in ſo vielen andern Fällen, in der Mitte, wurde aber lange vergeblich geſucht. Als man ihr endlich nahe gekommen war, ohne es vielleicht zu wiſſen, und immer noch näher kommen wollte, ſprang man über ſie hinweg, und war nun wieder eben ſo weit von ihr entfernt als vorher. Man hatte die Spitze des Bergs mit Mühe erſtiegen; da man aber noch nicht im Stande war, den mit wildem Geſträuch bewachſenen Berg ſo wenig nach ſeiner Höhe als nach ſeinem Umfang zu überſehen, ſo glaubte man ſie noch nicht erreicht zu haben, gieng alſo an ſtatt ſich feſt zu ſetzen, immer weiter, und gerieth nun auf die andere Seite des Abhangs. Am Fuß des Bergs auf derjenigen Seite, wo man ihn zuerſt zu beſteigen anfieng, lag die alte **Enharmonik**; auf der Höhe die **Diatonik** und **Chromatik**, und endlich am gegenſeitigen Abhang des Bergs die **neuere Enharmonik**. Nach vielem und langem vergeblichen Streben fand man endlich den Rückweg zur Spitze wieder, und mit ihm zugleich die Diatonik und Chromatik. Man war nun klüger geworden, man hatte nun den Berg auf allen Seiten kennen gelernt, und wußte, welche Gegend deſſelben die ſchönſte ſey. Hier ſetzte man ſich feſt, und ſuchte nach und nach ſo viele Zugänge zu derſelben von allen Seiten zu eröffnen, um die ganze Gegend deſto leichter und bequemer überſehen zu können, und alle Theile derſelben mit einander in Verbindung zu bringen, daß die Nachkommen endlich ſo weit kamen, ſie ohne fernere Gefahr der Verirrung ſo oft wieder zu finden, als ſie wollten. Ohne Gleichniß heißt dies, die unnützen Töne wurden weggeworfen, und die übrigen nach und nach in ſo ſchöne, richtige Verhältniſſe und mannichfaltige Beziehung gebracht, daß ſie eben ſowol zu einer gleichzeitigen (harmoniſchen) als ſucceſſiven (melodiſchen) Verbindung brauchbar wurden. Was ſonſt noch von den Klanggeſchlechten der Griechen zu bemerken iſt, wird bey der muſikaliſchen Canonik derſelben angeführt werden. Jetzt handeln wir

V.

Von den Tonarten, Moden und Octavengattungen.

§. 114.

Die Lehre von den **Tonarten, Moden und Octavengattungen** der Griechen iſt eine der verwirrteſten. Wenn man auch alle Meynungen der auf uns gekommenen Schriftſteller darüber verglichen, und mit großer Mühe herausgefunden hat, was ſie eigentlich darunter verſtanden haben, ſo ſind wir doch am Ende nicht im Stande zu begreifen, auf welche Weiſe ſie ſolcher Wirkungen fähig geweſen ſeyn können die ihnen zugeſchrieben werden. Es iſt hieraus zu ſchließen, daß uns entweder die wahre Beſchaffenheit dieſer Tonarten von den griechiſchen Schriftſtellern unrichtig beſchrieben worden, oder daß die geruͤhmten Wirkungen derſelben blos eingebildet waren. Da uns in der Theorie der griechiſchen Muſik, wenn wir ſie mit der Schönheit und Wirkſamkeit derſelben vergleichen, die ſie in der Ausführung gehabt haben ſoll, noch manche Fälle aufſtoſſen, bey welchen wir einen ähnlichen Schluß machen

müſſen, und wir gleichwol nicht im Stande ſind, den griechiſchen Theoriſten allen Glauben abzuſprechen, ſo ſcheint, ſo wie in den meiſten Fällen, auch hier die zweyte Meynung die ſicherſte zu ſeyn, nämlich: daß die Wirkungen größtentheils bloß eingebildet waren, und übrigens die Beſchreibungen der Theoriſten ihre volle Richtigkeit behalten.

Nach den griechiſchen Theoriſten war eine **Tonart** von der andern durch nichts anders unterſchieden, als durch das, was wir in unſern Zeiten eine **Tranſpoſition** nennen. Man durfte alſo ein Inſtrument nur um einen halben Ton höher oder tiefer ſtimmen, und ſodann ohne alle weitere Veränderung ein Stück noch einmal darauf ſpielen, ſo hatte man es in einer andern Tonart geſpielt. Es war hierin bey den Griechen genau wie bey uns, nur mit dem Unterſchied, daß alle ihre Tonarten nach einer einzigen Art von Fortſchreitung oder Entfernung der Intervallen in der Tonreihe, tranſponirt wurden, anſtatt daß wir das nämliche auf zweyerley Art thun, nämlich in einer **Dur-** und **Moll-Tonleiter.** Die Griechen hatten alſo, genau genommen, nur eine **einzige Tonart**, ſo wie wir deren eigentlich **zwey** haben.

Ganz anders war es mit den **Octavengattungen** beſchaffen, deren Verſchiedenheit darin beſtand, daß die Entfernungen der in dem Raum einer Octave liegenden Intervallen in jeder Gattung verändert waren. So waren z. B. folgende Tonreihen: a. h. c. d. e. f. g. a. und h. c. d. e. f. g. a. h. zwey verſchiedene Octavengattungen, weil die halben und ganzen Töne in beyden eine verſchiedene Lage und Ordnung hatten. Hingegen folgende in der Lage der ganzen und halben Töne ähnliche Fortſchreitungen: a. h. c. d. e. f. g. a; und b. c. des. es. f. ges. as. b. waren zwey verſchiedene Tonarten. Daß dieſer Unterſchied zwiſchen **Tonart** und **Octavengattung** bey den Griechen wirklich Statt fand, läßt ſich aus den meiſten griechiſchen Schriftſtellern beweiſen. **Euclid** unterſcheidet ſie ſorgfältig, und rechnet **ſieben Gattungen von Octaven**, aber **dreyzehen Tonarten.** Wären die Worte **Octavengattung** und **Tonart** gleichbedeutende Ausdrücke geweſen, wie einige gemeynt haben, ſo hätte **Euclid** eben ſo viel Octavengattungen als Tonarten zählen müſſen. **Gaudentius, Ariſtoxenus** und **Ariſtides** machen denſelben Unterſchied, und der letzte ſetzt noch hinzu, daß nach den Zeiten des **Ariſtoxenus** die Zahl der **dreyzehen** Tonarten noch mit zwey neuen vermehrt worden ſey. **Plutarch** ſpricht von dieſer Vermehrung ebenfalls [416]).

Aus der bey den griechiſchen Theoriſten enthaltenen Lehre von den Tonarten, ſieht man, daß die Griechen die Eintheilung der Octave in zwölf halbe Töne ſo gut gekannt haben als wir, aber in der Einrichtung ihrer Tonſyſteme, wie wir ſchon geſehen haben, keinen Gebrauch von dieſer Kenntniß machten. Dies iſt für uns unbegreiflich, und hat unſtreitig bey den Griechen Anlaß zu vielen Irrthümern gegeben. Hätten ſie Gebrauch von dieſer Eintheilung zu machen gewußt, ſo konnte es nicht fehlen, die Einrichtung und Zahl ihrer Tonarten hätte ſich darnach richten müſſen.

In den älteſten Zeiten unterſchieden die Griechen nach der Verſicherung des **Plinius** nur drey Tonarten, nämlich die **doriſche, phrygiſche** und **lydiſche.** Sie waren drey um einen ganzen Ton verſchiedene Tranſpoſitionen. Die **doriſche** fieng mit unſerm d an, die **phrygiſche** mit unſerm e, und die **lydiſche** mit unſerm fis. **Heraclides von Pontus** behauptet aber, daß die **äoliſche, doriſche** und **joniſche** Tonart am früheſten und häufigſten gebraucht worden. Die **Joniſche** fieng mit dem Es an, und die **Aeoliſche** mit dem f. In der Fortſchreitung der darin liegenden Intervallen wurden gleiche Entfernungen beobachtet. Es ſcheinen alſo **fünf** urſprüngliche Tonarten geweſen zu ſeyn, die um fünf halbe Töne von einander entfernt waren. Mit der Zeit wurden mehrere hinzugefügt, deren Anfangstöne bald höher bald tiefer lagen, als die Anfangstöne der fünf urſprünglichen. Alle dieſe

416) *De Muſica*, pag. 1136.

wurden durch die beygeſetzten Wörter ὑπο und ὑπερ (hypo und hyper) unter und über von den urſprünglichen unterſchieden. Die ſämmtlichen Tonarten werden von allen muſikaliſchen Schriftſtellern, die vor dem Ptolemäus geſchrieben haben, um halbe Töne von einander geordnet, gerade ſo, wie es mit den fünf urſprünglichen geſchehen war. Da jede von den urſprünglichen Tonarten eine Tonart unter und über ſich hat, ſo werden von den meiſten überhaupt fünfzehen Tonarten angenommen, nach folgender Ordnung:

15 h. Anfangston der hyperlydiſchen Tonart.
14 b. — — der hyperaoliſchen.
13 a. — — der hyperphrygiſchen oder hypermixolydiſchen.
12 gis. — — der hyperjaſtiſchen oder hyperjoniſchen.
11 g. — — der hyperdoriſchen, oder mixolydiſchen.
10 fis. — — der lydiſchen.
9 f. — — der äoliſchen.
8 e. — — der phrygiſchen.
7 es. — — der joniſchen oder jaſtiſchen.
6 d. — — der doriſchen.
5 cis. — — der hypolydiſchen.
4 c. — — der hypoäoliſchen.
3 H. — — der hypophrygiſchen.
2 B. — — der hypojaſtiſchen oder hypojoniſchen.
1 A. — — der hypodoriſchen oder lokriſchen.

Unter jeder der fünf urſprünglichen Tonarten und denjenigen, welche mit den Beywörtern hypo und hyper bezeichnet wurden, ſcheinen die Griechen eine gewiſſe Verwandtſchaft bemerkt, und bloß aus dieſer Urſache auf ähnliche Art benannt zu haben. Dieſe drey verwandten Tonarten ſtanden immer ſo, daß die urſprüngliche gleichſam den Hauptton, die darüber liegende die Oberquarte, und die darunter liegende die Unterquarte machte. Es kamen auf dieſe Weiſe fünf Hauptklaſſen von Tonarten heraus, nämlich:

1) Die Doriſche: d. e. f. g. a. b. c. d.
Hypodoriſche: A. H. c. d. e. f. g. a.
Hyperdoriſche: g. a. b. c. d. es. f. g.

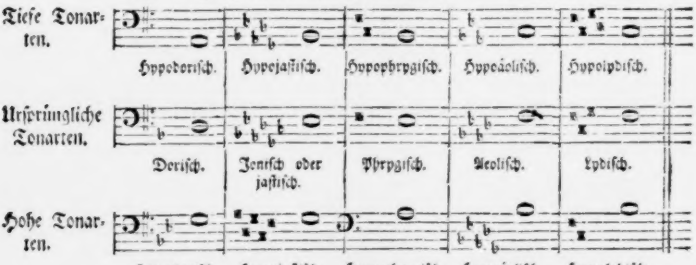
2) Die Jaſtiſche oder Joniſche: es. f. ges. as. b. ces. des. es.
Hypojaſtiſche: B. c. des. es. f. ges. as. b.
Hyperjaſtiſche: gis. ais. h. cis. dis. e. fis. gis.

3) Die Phrygiſche: e. fis. g. a. h. c. d. e.
Hypophrygiſche: H. cis. d. e. fis. g. a. h.
Hyperphrygiſche: a. h. c. d. e. f. g. a.

4) Die Aoliſche: f. g. as. b. c. des. es. f.
Hypoäoliſche, oder
tiefe Hypolydiſche: c. d. es. f. g. as. b. c.
Hyperäoliſche: b. c. des es. f ges. as. b.

5) Die Lydiſche: fis. gis. a. h. cis. d. e. fis.
Hypolydiſche: cis. dis. e. fis. g. a. h. cis.
Hyperlydiſche: h. cis. d. e. fis. g. a. h.

In Noten und mit Vorzeichnung nach der neuern Art würden dieſe fünf Klaſſen mit ihren Nebenkonarten folgendes Anſehen haben:



In den Zeiten des **Ariſtoxenus** und **Euclides** waren noch keine funfzehn Tonarten angenommen. **Ariſtoxenus** zählt ihrer nur dreyzehen, und **Euclid** ebenfalls. Da die drey letzten wirklich nur Wiederholungen der drey erſten ſind; ſo hätten ſie überhaupt nur **zwölf** ſetzen ſollen; die ſämmtlichen griechiſchen Tonarten wären ſodann genau das geweſen, was unſere **zwölf Moll-Tonarten** ſind. Es iſt ein merkwürdiger Umſtand, daß man bey keinem griechiſchen Schriftſteller eine Tonart findet, die unſerer **Dur-Tonart** ähnlich iſt. Man kann aus dieſem Umſtand ſchließen, daß die Muſik der Griechen, nach unſern jetzigen Begriffen, meiſtens einen melancholiſchen Ausdruck gehabt haben muß.

Der Umfang aller dieſer Tonarten erſtreckte ſich auf zwey Octaven, und wurde eben ſo wie das angeführte große Tonſyſtem in **fünf Tetrachorde** abgetheilt. **Martianus Capella** verſichert dies ausdrücklich. Das Tonſyſtem der Griechen wurde alſo durch die Tonarten ungemein erweitert; denn anſtatt daß ſich vorher die ganze Zahl von Tönen nur von A bis zum ä, alſo auf zwey volle Octaven erſtreckte, wurde ſie jetzt durch die hyperlydiſche Tonart, deren **Proslambanomenos** das kleine h iſt, bis zum **zweygeſtrichenen** h vermehrt. Indeſſen wurden nach dem **Ariſtides**, (der überhaupt alle gebräuchliche Töne innerhalb dem Umfang von **zwey Octaven** und **einer Quinte**, nämlich vom großen A bis zum zweygeſtrichenen e, einſchließt, und noch hinzufügt, daß man nie bis zu **drey vollen Octaven** gekommen), nicht alle Tonarten in ihrem vollen Umfang von zwey Octaven ausgeübt. Er ſagt ausdrücklich, daß nur einige Tonarten **ganz** geſungen wurden. Da er die **Doriſche** zum Beyſpiel anführt, aber ſelbſt dieſe nur vom d — ä gehen läßt, ſo iſt zu vermuthen, daß die Griechen überhaupt die hohen Töne nicht geliebt, alſo wahrſcheinlich nur die tiefern Tonarten nach ihrem ganzen Umfang von zwey Octaven werden geſungen oder geſpielt haben. Man findet jedoch bey den griechiſchen Schriftſtellern hierüber nichts gewiſſes und beſtimmtes angeführt.

§. 115.

Allen dieſen Tonarten der alten Muſik werden beſondere Wirkungen beygelegt: jede ſoll einen eigenen Charakter gehabt haben. Auch in den neuern Zeiten lehrt die Erfahrung, daß der Ausdruck eines

für eine gewisse Tonart bestimmten Tonstücks sehr verändert wird, wenn man es in eine höhere oder tiefere Tonart versetzt. Allein in der neuern Musik rührt diese Veränderung des Ausdrucks theils von der Temperatur der sämmtlichen Tonarten, theils von andern Beschaffenheiten der Instrumente her, nach welchen z. B. in einer Tonart mehrere bloße Saiten als in einer andern hörbar werden. In der Vocalmusik, bey welcher diese Umstände wegfallen, und überhaupt alle Tonarten in Betracht der Intervallenverhältnisse gleichförmig gesungen werden können, fällt auch dieser Unterschied des Ausdrucks bey Versetzung eines Tonstücks in eine höhere oder tiefere Tonart, größtentheils weg, und ist, wenn die Versetzung nicht allzuentfernt ist, kaum merklich. Ob es nun gleich nicht zu läugnen ist, daß jeder erhöhte Ton, bloß allein der geschwindern Vibrationen wegen, die er in der Luft verursacht, auch einen eigenen Eindruck auf unser Ohr machen muß, und in diesem Betracht die transponirten Tonarten der Griechen allerdings von verschiedener Wirkung gewesen seyn können, so müssen doch noch andere Umstände hinzugekommen seyn, um sie in Absicht auf Ausdruck so merklich von einander zu unterscheiden, als sie den Nachrichten alter Schriftsteller zufolge gewesen seyn sollen. Man rechnet unter diese Nebenumstände die Gattung von Poesie, Taktart und Modulation, welche den Völkern vielleicht eigen war, die die Tonarten zuerst erfunden, und ihnen ihre Namen gegeben haben. Ein neuerer französischer Schriftsteller nimmt dies als vollkommen gewiß an, und sagt ausdrücklich, daß die Wirkung der griechischen Tonarten weit weniger vom Ton als von den gedachten Nebenumständen hergekommen sey [417]). Die Urheber der ursprünglichen griechischen Tonarten sind die **Dorischen, Jonischen, Phrygischen, Aeolischen** und **Lydischen** Völker gewesen. Nichts ist begreiflicher, als daß diese verschiedenen Völker in ihren Melodien wenigstens eben so merklich von einander verschieden gewesen seyn werden, als in den Dialekten ihrer übrigens gemeinschaftlichen Sprache. Selbst in Absicht auf höhere oder tiefere Stimmung kann dies der Fall gewesen seyn, wie er es noch jetzt bey verschiedenen europäischen Völkern ist, deren einige vorzüglich eine hohe, andere aber eine tiefe Stimmung lieben. Und wer zweifelt endlich daran, daß allen verschiedenen europäischen Nationen gewisse Arten von Rhythmen, gewisse charakteristische Gänge in der Modulation der Melodien eigenthümlich sind, und daß bloß von diesen Eigenheiten die charakteristischen Nationalmelodien herrühren, die wir von den Franzosen, Spaniern, Italiänern und Pohlen kennen? Sollte dies bey den verschiedenen Völkerschaften Griechenlands anders, und ihre Tonarten in Absicht auf Verschiedenheit ihres innern Charakters nicht ungefähr das nämliche gewesen seyn, was bey uns der französische, pohlnische und spanische Nationalsinl ist? Man würde auf diese Weise dem **pohlnischen Styl** mit der **Dorischen Tonart** einerley Eigenschaft beylegen können. Der Charakter der Dorischen Tonart soll **Feyerlichkeit** gewesen seyn, und nichts ist feyerlicher als die pohlnische Nationalmusik. Zur **sanften lydischen Tonart** würde sich aus den neuern Nationalmelodien ebenfalls leicht ein Pendant finden lassen, vielleicht sogar zur **wilden phrygischen**, wenn bey aller Aehnlichkeit nicht immer noch zu viele Verschiedenheit im Charakter älterer und neuerer Nationen, folglich auch in ihren Melodien statt fände, als daß sich eine solche Vergleichung so weit treiben ließe.

Die Sache mag sich indessen verhalten, wie sie will, so bleibt doch so viel immer gewiß, und wird durch Zeugnisse bestätigt, daß der merkliche Charakter, der bey verschiedenen griechischen Völkern vorzüglich üblichen Tonarten, eine Nationalsache war, und aus der eigenen Empfindungsart derselben entstand. Durch die bloße Erhöhung oder Erniedrigung einer Tonreihe konnte diese eigene Empfindungsart nicht

417) Tous ces modes ont un caractere particulier. Ils le recoivent moins du ton principal que de l'espece de poesie et de mesure, des modulations et des traits de chant qui leur sont affectés, et qui les distinguent aussi essentiellement que la difference des proportions et des ornemens distingue les ordres d'architecture. *Entretiens sur l'état de la Musique grecque, pag. 41.*

ausgedrückt werden; folglich mußten beſondere Rhythmen, charakteriſtiſche Modulationen und dergleichen hinzukommen. Am merklichſten war dieſer Charakter in den früheſten Zeiten der verſchiedenen Völker, und wurde nach und nach immer ſchwächer, ſo wie ſie an Kultur zunahmen, und in der Verfeinerung der Muſik weiter kamen, bis er endlich ganz verloren gieng. Dies iſt das Schickſal aller Nationalunterſchiede. Im Stande der höhern Cultur ſind der Hauptſache nach alle Völker einander gleich, und eben ſo ihre Künſte. Die Nationalunterſchiede bleiben nur unter derjenigen Klaſſe des Volks zurück, welche ihrer Beſchäftigung und Lebensart wegen, über einen gewiſſen Grad der Cultur nicht hinauszukommen vermag. Die gebildeten Tonkünſtler Italiens, Spaniens, Engelands, Frankreichs, Deutſchlands, ſind in ihren Compoſitionen, in ihrer Spielart, kurz in allem, was zur Kunſt gehört, einander ſo ähnlich, daß man nie im Stande iſt, das Vaterland derſelben aus ihrer Kunſt zu errathen, wenn es nicht durch Geſang, oder durch ihre damit verbundene Sprache geſchieht. Dennoch beſteht in jedem der angeführten Länder noch jetzt eine Nationalmuſik, die ſo kenntlich und eigenen Charakters iſt, als es vielleicht nur je die ſogenannten urſprünglichen griechiſchen Tonarten geweſen ſeyn mögen.

Schon in den Zeiten des **Plato** und **Ariſtoteles** müſſen die ſtarken Merkmale der urſprünglichen Ton- oder Maßkarten verloren gegangen, oder wenigſtens ſehr geſchwächt geweſen ſeyn. Denn **Heraclides von Pontus**, ein Zeitgenoſſe und Schüler von beyden, klagt über ihren Verluſt, und ſchreibt ihn einer Sittenverderbniß zu. Verfeinerung der Kunſt und Sitten iſt ſo oft als Sittenverderbniß angeſehen worden, und wird es noch, daß wir uns über dieſe Beſchuldigung gar nicht wundern müſſen. Damit ſich der Leſer einen Begriff von den Eigenſchaften machen kann, welche den alten Tonarten der Griechen zugeſchrieben wurden, will ich die eigenen Worte des **Heraclides von Pontus** herſetzen. Er ſagt beym **Athenäus** (Lib. 14 pag. 614): „Die Doriſche Tonart iſt feyerlich und prächtig, weder zu „zerſtreut und munter, noch zu mannichfaltig, ſondern ernſthaft und fortreiſſend. Die **acoliſche** iſt „groß und pomphaft, obgleich zuweilen beſänftigend; denn ſie wird zu Bändigung der Pferde, und „beym Empfang der Gäſte gebraucht; auch hat ſie etwas einfaches und treuherziges, welches zur „Freude, Liebe, und zum Wohlleben paßt. Die alte **joniſche** Tonart endlich, iſt weder ſchimmernd „noch weichlich, ſondern rauh und finſter; doch iſt ſie nicht ohne eine gewiſſe Erhabenheit, Stärke und „Nachdruck. In den gegenwärtigen Zeiten aber, ſagt er weiter, da die Sittenverderbniß alles umgekehret hat, ſind die wahren urſprünglichen Eigenſchaften einer jeden Tonart verloren gegangen.“ Wer kann einer einzigen, bloß dreymal um einen Ton höher gerückten Tonreihe ſolche verſchiedene Eigenſchaften zuſchreiben? Die ganze Beſchreibung iſt ohne Sinn, wenn ſie nicht auf Nationalgeſänge von beſondern Rhythmen und Modulationen angewendet wird. Wenn **Apulejus** von den charakteriſtiſchen Merkmalen der alten Tonarten ſpricht, ſo gebraucht er nicht bloß das Wort Tonart, ſondern auch das Wort Zeitmaaß, und ſagt z. B. das **lydiſche** Zeitmaaß ſchicke ſich am beſten zu Klagen und Trauerliedern, das **doriſche** zu Kriegsgeſängen, und das **phrygiſche** zu gottesdienſtlichen Feyerlichkeiten [418]). Man ſieht hieraus, daß ſelbſt die Alten mehr als die bloße Tonreihe, oder Anwendung derſelben, unter den Nationaltonarten verſtanden. Beym **Lucian** findet ſich dieſe Meynung noch deutlicher ausgedrückt. Sein modos facere concinnos, chorosque congruos, poſtremo conſervare *singulorum concentuum proprietates* etc. ſagt es deutlich, daß man unter den Tonarten nichts als Nationalmelodien verſtanden habe [419]). Modi concinni ſind etwas anders, als bloß an Höhe und Tiefe unter-

418) Tibicen quidam fuit Antigenidas, *omnis vocula melius modulator*, et idem omnimodis peritus modificator; ſeu tu velies Aeolium ſimplex, ſeu Aſium varium, ſeu Lydium querulum, ſeu Phrygium religioſum, ſeu Dorium bellicoſum. *Florida, p. 342.*

419) *Lucian. Harmonides.*

ſchiedene Tonreihen, und die proprietates ſingulorum concentuum ebenfalls. Es ſind charakteriſtiſche Zuſammenſetzungen von Tönen, die aus einer höhern oder tiefern Tonreihe genommen waren, kurz Nationallieder. Die Modi oder Moduli werden daher auch häufig Nomi genannt, die bekanntlich ebenfalls nichts anders als gewiſſe Lieder waren, deren Melodie auf keine Weiſe verändert werden durfte [420]). Wenn Burney der Meynung iſt, man habe zur Zeit der muſikaliſchen Verfeinerung, als die charakteriſtiſchen Merkmale der Nationalmuſik größtentheils ſchon verloren waren, die Namen der muſikaliſchen Tonarten faſt eben ſo gebraucht, wie wir unſere Kunſtwörter: grave, grazioſo, allegro, con furia u. ſ. f. gebrauchen, ſo könnte es in ſoferne wohl gelten, als man annehmen kann, daß die Nationaltonarten nicht bloß in der Sanftheit und Rauhigkeit der Zuſammenſetzung, ſondern auch in den Graden der Geſchwindigkeit und Langſamkeit untereinander verſchieden geweſen ſeyn werden. Da aber durch die erwähnten Kunſtausdrücke weit weniger eigentliche Nationalunterſchiede, als vielmehr ſolche bezeichnet werden, die allen Nationalmelodien eigen ſeyn können, ſo denke ich, unſere Ausdrücke: im pohlniſchen, im franzöſiſchen, im türkiſchen ꝛc. Styl, deren ſich die neuern Componiſten noch häufig bedienen, wenn ſie die muſikaliſchen Eigenthümlichkeiten verſchiedener Völker in ihren Werken nachahmen wollen, ſagen es deutlicher, was die Griechen unter ihren lydiſchen, phrygiſchen, doriſchen und aeoliſchen Melodien verſtanden haben. Wenn gleich dieſe Meynung, gegen Burneys Meynung, genau genommen, nichts als Vermuthung für Vermuthung iſt, und keine mit ſtrengen Beweiſen und ausdrücklichen Zeugniſſen belegt werden kann, ſo ſcheint mir doch die meinige in der Natur der Sache gegründeter, und ſelbſt aus den angeführten Stellen einiger Schriftſteller nicht nur wahrſcheinlicher, ſondern auch erweislicher zu ſeyn.

§. 116.

Die alten Tonkünſtler waren nicht im Stande, auf einem und eben demſelben Inſtrument aus allen den erwähnten Tonarten zu ſpielen, ſondern mußten ſich verſchiedener Inſtrumente dazu bedienen. Dem Umfang nach iſt auch den uns dies nur auf den Klavierinſtrumenten möglich, die unſer ganzes Tonſyſtem enthalten. Die Saiteninſtrumente der Griechen waren nach gewiſſen Klanggeſchlechten und Tonarten bezogen und geſtimmt, hätten alſo, ſo oft ein Spieler von einer Tonart in eine andere modulliren wollte, umgeſtimmt werden müſſen. Eben ſo waren auch die Blasinſtrumente nur für gewiſſe Tonarten eingerichtet, und für gewiſſe Klanggeſchlechte gebohrt. Ariſtides ſagt ausdrücklich, aus der Verſchiedenheit der Tonarten ſey die Verſchiedenheit der Inſtrumente entſtanden [421]). Die Griechen hatten alſo nicht nur unter ihren Saiteninſtrumenten eben die verſchiedenen Gattungen, welche wir haben, und in Diſcant- Alt- Tenor- und Baßinſtrumente unterſcheiden, ſondern ſie hatten auch nach dem Athenäus für jede Tonart beſondere Flöten. Bey Pollux findet man drey Pfeifen von verſchiedener Größe angeführt, woraus man ſieht, daß die Griechen auch Baß- Alt- und Diſcant-Pfeifen hatten. Die kleinſte Art nennt er Jungfernpfeifen (tibiæ parthenïæ), die etwas größern Knabenpfeifen (tibiæ puerïles) und die größten Mannspfeifen (tibiæ virïles oder perfectiſſimæ).

Um mit Bequemlichkeit in mehrern Tonarten nach einander ſpielen zu können, hatten die alten Tonkünſtler entweder mehrere Lyren oder Flöten zugleich bey der Hand, und gebrauchten ſie abwechſelnd; oder (welches am häufigſten geſchah) ſie bezogen eine Lyre mit ſo viel Saiten, als zur Ausübung verſchiedener Klanggeſchlechte und Tonarten erforderlich waren. Plato ſagt (de republ. lib. 3.), daß durch Abſchaffung der meiſten Tonarten die Lyre weniger Saiten nöthig haben würde. Die Zahl der Saiten

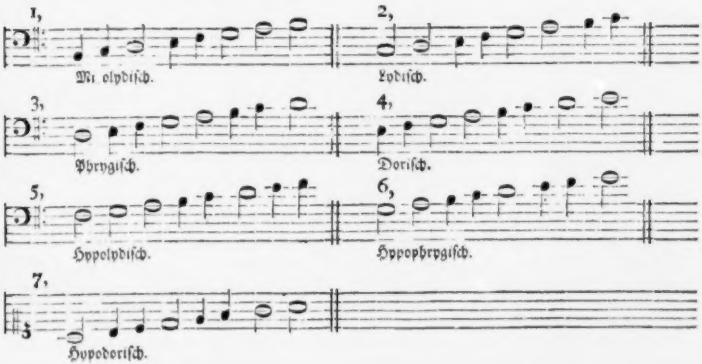
420) Sunt qui modos, ſeu modulos, nomos, hoc eſt, leges appellant, quoniam quaſi lege præſcriptum ſit, ne fidium vocumque intentiones mutarentur. *Gilberti Cognati annotationes.*

421) *De Muſica, lib. II. pag. 91.*

wurde alſo nach der Zahl der Tonarten vermehrt. Vom Pythagoras Zacynthius erzählt Athenäus (De pnoſ. lib. 14. cap. 15), daß er eine Art von beweglichem Dreyfuß erfunden habe, an deſſen drey Seiten drey Lyren befeſtigt, und in die doriſche, phrygiſche und lydiſche Tonart geſtimmt waren. Bey der geringſten Berührung drehte ſich der Dreyfuß auf ſeiner Axe herum, und brachte dem Spieler diejenige Lyre am nächſten, deren Tonart gebraucht werden ſollte. Dieſe Erfindung wurde anfanglich ſehr bewundert, gerieth aber nach dem Tode des Erfinders wieder in Vergeſſenheit [422]).

§. 117.

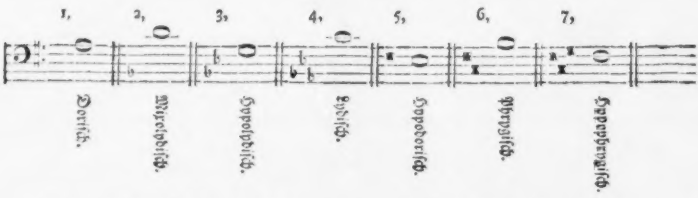
Wenn man die Lehre der Alten von den Octavengattungen gegen ihre Lehre von den Tonarten vergleicht, und findet, daß beydes häufig für einerley gehalten wird, ſo weiß man kaum, was man ſagen ſoll. Worin eigentlich eine Octavengattung von einer Tonart unterſchieden iſt, haben wir am Anfang des vorhergehenden §. ſchon geſehen. Da eine Octavengattung, wie ſich aus der Benennung ſchon verſteht, in den Raum einer diatoniſchen Octave eingeſchloſſen iſt, die ſich nicht über ſieben Töne erſtreckt, und die verſchiedene Lage der darin befindlichen halben Töne den weſentlichſten Unterſchied derſelben macht, ſo können auch nicht mehrere Octavengattungen ſtatt finden, als verſchiedene Lagen der halben Töne möglich ſind. Gerade ſo viele derſelben nehmen auch die meiſten alten Schriftſteller an, nur mit dem Unterſchied, daß ſie ſie auf verſchiedene Art ordnen, und ihnen verſchiedene Namen geben; ſo daß diejenige Octavengattung, welche bey dem einen die lydiſche heißt, bey einem andern einen andern Namen erhält. Nach dem Euclides und Gaudentius haben die ſieben Octavengattungen, die ſie wirklich Tonarten nennen, folgende Namen und Tonleitern:



422) Aus dem Ariſtoxenus (Harmonicor. elementor. lib 2 pag. 36) ſieht man, daß dieſer Pythagoras Zacynthius ein Zeitverwandter des Agenor von Mitylene war, über die muſikaliſchen Syſteme etwas geſchrieben, und eine eigene muſikaliſche Sekte veranlaßt hat. Diogenes von Laerte nennt vier Perſonen mit Namen Pythagoras, worunter dieſer Zacynthius die dritte Stelle einnimmt. Alle vier Perſonen ſollen in gleichen oder wenig entfernten Zeiten gelebt haben. Lic. 8 Segm. 46.

Durch die kleinern Noten sind die verschiedenen Lagen der halben Töne angedeutet.

Diese sieben Octavengattungen scheint **Ptolemäus**, welcher 130 Jahre nach Christo lebte, zum Muster genommen zu haben, um die Zahl der alten 15 Tonarten zu vermindern, und die übrigen darnach einzurichten. Ob er aber nur die Zahl derselben, oder auch die Verhältnisse der Intervallen und die Lage der ganzen und halben Töne beybehalten habe, wird von verschiedenen auch verschieden angenommen. **Wallis**, welcher uns eine Uebersetzung von der Harmonik des **Ptolemäus** geliefert hat, ist der Meynung, daß sie in Ansetzung der im Raum einer Octave enthaltenen Intervallen nach der dorischen Tonart geformt waren, und giebt nach unsern neuen Noten folgende Vorstellung davon:



Hier war die dorische Tonart der Mittelpunct, von welchem die Mixolydische eine Oberquarte, die Hypodorische eine Unterquarte u. s. w. entfernt lag. Der eigentliche Unterschied unter diesen Ptolemäischen Tonarten und den Octavengattungen bestand eigentlich darin, daß in den Octavengattungen bey allen sieben Versetzungen, die in der diatonischen Octave enthaltenen Intervallen unverändert, nur in einer andern Ordnung auf einander folgten, in den ptolemäischen Tonarten hingegegen wurden sie bald erhöht, bald erniedrigt, und giengen stets von eben demselben Grundtone aus. Folgende Vorstellung aus dem Werk des **Ptolemäus** (S. 75 — 81.) selbst, wird die Sache deutlicher machen.

Hypodorisch. A. H. c. d. e. fis. g. a. h. c. d. e.

Hypophrygisch. A. H. cis. d. e. fis. gis. a. h. cis. d. e.

Hypolydisch. A. B. c. d. es. f. g. a. b. c. d. es.

Dorisch. A. H. c. d. e. f. g. a. h. c. d. e.

Phrygisch. A. H. cis. d. e. fis. g. a. h. cis. d. e.

Lydisch. A. B. c. d. es. f. g. as. b. c. d. es.

Mixolydisch. A. B. c. d. e. f. g. a. b. c. d. e.

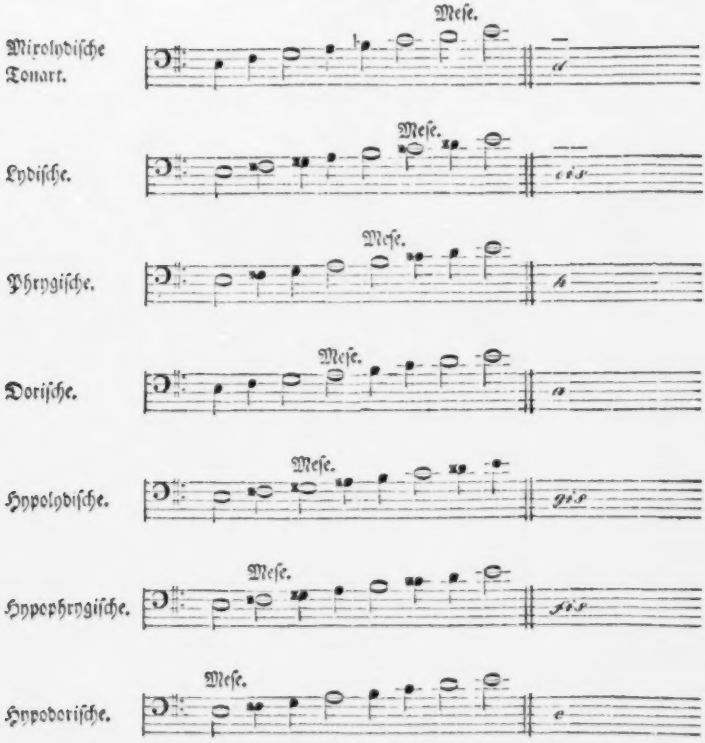
Aus den über den Reihen befindlichen Bogen ſieht man die Abtheilung derſelben nach Tetrachorden, und die untern zeigen die Lage der halben Töne. Obgleich die Namen der alten Tonarten beybehalten waren, ſo wurden doch die Stellen derſelben ſo verändert, daß keiner ſeine alte Bedeutung behielt. Den Umfang von zwey Octaven, welchen die alten Tonarten hatten, behielt **Ptolemäus** ebenfalls bey, nur mit dem Unterſchied, daß in den ſeinigen, ſtatt des **Proslambanomenos** der Alten, die Meſe Grundton und Mittelpunct der Tonleiter wurde, welche von dieſer Meſe an, eine Octave hinauf, und eine Octave hinunter ſtieg. Die in den angeführten Tonleitern fehlenden drey Töne in der Höhe, wodurch der Raum von zwey Octaven ausgefüllt wird, muß ſich daher der Leſer hinzu denken. Wenn man den ſpätern Schriftſtellern als **Ptolemäus** war, z. B. denn **Martianus Capella** und **Caſſiodor** [424]) findet, daß ſie noch die alten funfzehn Tonarten annehmen, ſo läßt ſich daraus ſchließen, daß ſeine Neuerung ſo wenig bey ſeinen Zeitverwandten als bey ſeinen Nachkommen, allgemeinen Eingang gefunden haben muß.

Ein engliſcher Schriftſteller mit Namen **Franz Haſkins Eyles Styles** giebt den ptolemäiſchen Tonarten eine noch andere Geſtalt [425]). Er behauptet, daß die Alten eine doppelte Lehre von den Tonarten gehabt haben; die eine nennt er **harmoniſch**, und die andere **muſikaliſch**. Unter der harmoniſchen verſteht er das, was man allgemein unter den Tonarten verſteht, nämlich die in einerley Entfernungen der Intervallen erhöhten und erniedrigten Tonreihen; und unter der **muſikaliſchen** die Octavengattungen. Die letztere Lehre rechnet er eigentlich in die Melopöie, oder Compoſition [426]). Anſtatt der Meſe des **Ptolemäus** macht er die Saite **Hypate Meſon**, oder unſer kleines e zur Grundnote, ſteigt nur bis zur Octave derſelben hinauf, und ſetzt allen Unterſchied der Ptolemäiſchen Tonarten in die verſchiedenen Entfernungen der zwiſchen dieſen beyden Tönen e — ē liegenden Intervallen. Hieraus erwächſt folgendes **Diagramma** der Octavengattungen in den ſieben Ptolemäiſchen Tonarten:

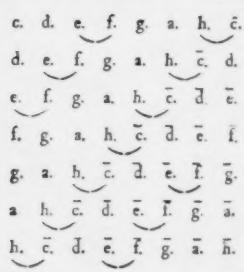
424) **Martianus Capella** lebte 300 Jahre nach dem **Ptolemäus**, und **Caſſiodor** war noch jünger. Der einzige Bacchius ſen. der um die Zeit des **Ptolemäus**, oder kurz nach ihm lebte, nimmt die ſieben Ptolemäiſchen Tonarten an.

425) In einer Abhandlung unter dem Titel: *Explanation of the Modes or tones in the antient grecian Muſic.* In den philoſophiſchen Transactionen vom Jahr 1760 B. 51 Th. 2 S. 695 bis 773.

426) So wahr es iſt, daß die Alten einen Unterſchied unter Tonarten und Octavengattungen machten, ſo wahr iſt es auch, daß ſie beyde oft für einerley nahmen, alſo die Octavengattungen oft eben ſowol für Tonarten gebrauchten, als die Tonarten ſelbſt. Wir wiſſen zwar dieſen Widerſpruch nicht zu reimen, ſo wenig wie manche andere, die in den griechiſchen Theoriſten enthalten ſind; daß aber Octavengattungen als Tonarten gebraucht worden ſind, wird aus den ſogenannten Kirchentönen klar, die unſtreitig griechiſchen Urſprungs, und nichts als verſchiedene Octavengattungen einer diateniſchen Tonleiter ſind. Wenn wir daher die Octavengattungen gewiſſermaaßen nur als Setzfiguren, zur Melopöie gehörig, anſehen, wie Hr. **Stiles** zu thun ſcheint, und nur das, was uns die Alten von den doriſchen, lydiſchen, phrygiſchen u. ſ. f. Tonarten lehren, für eigentliche Tonarten, das heißt: für ſolche beſtimmte Tonreihen halten wollen, aus welchen Melodien gebildet wurden, ſo glaube ich, daß es beſſer wäre, die Sache gerade umzukehren. Daß die Octavengattungen als feſtgeſetzte Tonreihen gebraucht wurden, wiſſen wir beynahe gewiß, weil ſie als ſolche auf uns gekommen ſind, und noch als ſolche, vorzüglich in der römiſchen Kirche, gebraucht werden. Wenn nun, wie es in der That ſehr wahrſcheinlich iſt, unter den phrygiſchen, doriſchen, lydiſchen und andern ſogenannten Tonarten nicht eigentliche Tonarten, ſondern Nationalmelodien verſtanden worden ſind, ſo gehören dieſe mit mehrerm Recht unter die Setzfiguren, als die Octavengattungen. Indeſſen iſt dies Hypotheſe für Hypotheſe. Gewißheit iſt hierin ſo wenig zu erreichen, daß man ſich bloß an das Wahrſcheinliche halten muß.



In dieſen ſieben Tonreihen ſind genau die ſieben verſchiedenen Octavengattungen befindlich, nur alle über einem und eben demſelben Grundton angebracht. Wenn ſie daher in einer einzigen diatoniſchen Tonleiter ſtuffenweiſe höher gerückt werden wären, z. B.



ſo hätte man der Wirkung nach die nämlichen Intervallenverhältniſſe gehabt, aber nur in der diatoniſchen Tonleiter, und ohne von einem einzigen chromatiſchen Intervall Gebrauch gemacht zu haben. Die Einrichtung des Hn. Stiles ſoll alſo gewiſſermaaßen dazu dienen, beydes mit einander zu vereinigen, und die Eigenſchaften der Octavengattungen in die Tonarten, die man als bloße Verſetzungen einer und eben derſelben Leiter auf höhere oder tiefere Stellen angeſehen hat, überzutragen. Wenn die Tonarten der Alten wirklich ſo beſchaffen geweſen wären, wie ſich Hr. Stiles vorſtellt, ſo würde es allerdings begreiflicher werden, warum man die Erfindung derſelben, als eine Sache von Bedeutung, beſondern Perſonen beygelegt hat. Die bloße Erhöhung oder Erniedrigung einer und eben derſelben Tonreihe ſcheint ſo wenig auf ſich zu haben, daß dadurch niemand den ehrenvollen Namen eines Erfinders mit Recht verdienen kann [426]). Sobald aber die Entfernungen der in einer Tonreihe liegenden Intervallen ſo verändert werden, daß der Ausdruck derſelben zugleich mit verändert wird, und neue Arten von Modulation und Melodie daraus gebildet werden können, ſo iſt die Erfindung wichtiger, und das Andenken derſelben verdient eher auf die Nachwelt gebracht zu werden. Hr. Stiles wendet ſeine Hypotheſe nicht bloß auf die Ptolemäiſchen, ſondern auch auf die ältern funfzehn Tonarten der Griechen an, und giebt ihnen derſelben gemäß folgende Fortſchreitungen.

426) Man müßte denn annehmen, daß eine erhöhete oder erniedrigte Tonleiter auf Inſtrumente übertragen worden, und eine veränderte Einrichtung derſelben veranlaßt hat.

15. Nete hyperboläen.	a	as	a	b	a	a	as	a	as	a	ais	a	a	as	a
14. Paranete hyperb.	gis	g	g	as	g	gis	g	g	ges	g	gis	g	gis	g	g
13. Trite hyperb.	fis	f	fis	ges	f	fis	f	fis	f	f	fis	f	fis	f	fis
12. Nete diezeugm.	e	es	e	f	e	e	es	e	es	e	e	es	e	es	e
11. Paranete diezeugm.	d	des	d	es	d	dis	d	d	des	d	dis	d	d	des	d
10. Trite diezeugmenon.	cis	c	c	des	c	cis	c	cis	c	c	cis	c	cis	c	c
9. Parameſe.	h	b	h	ces	b	h	b	h	b	h	h	b	h	b	h
8. Meſe.	a	as	a	b	a	a	as	a	as	a	ais	a	a	as	a
7. Lichanos meſon.	gis	g	g	as	g	gis	g	g	ges	g	gis	g	gis	g	g
6. Parypate meſon.	fis	f	fis	ges	f	fis	f	fis	f	f	fis	f	fis	f	fis
5. Hypate meſen.	e	es	e	f	e	e	es	e	es	e	e	es	e	es	e
4. Lichanos hypaton.	d	des	d	es	d	dis	d	d	des	d	dis	d	d	des	d
3. Parypate hypaton.	cis	c	c	des	c	cis	c	cis	c	c	cis	c	cis	c	c
2. Hypate hypaten.	H	B	H	ces	B	H	B	H	B	H	H	b	H	B	H
1. Proslambanomenos.	A	As	A	B	A	A	As	A	As	A	Ais	A	A	As	A
	Hyperlydiſch.	Hyperdoliſch.	Hyperphrygiſch.	Hyperionifch.	Hyperäoliſch oder Mixolydiſch.	Lydiſch.	Äoliſch.	Phrygiſch.	Ionifch.	Dorifch.	Hypolydiſch.	Hypodoliſch.	Hypophrygiſch.	Hypoionifch.	Hypodoriſch.

Man ſieht zugleich aus dieſer Tabelle, auf welche Weiſe die Saiten einer Lyre umgeſtimmt werden mußten, wenn aus verſchiedenen Tonarten darauf geſpielt werden ſollte. So ſinnreich übrigens dieſe Hypotheſe iſt, und ſo viel die Muſik der Griechen in unſerer Meynung gewinnen mußte, wenn die Tonarten derſelben eine ſolche oder ähnliche Einrichtung gehabt hätten, ſo behält ſie doch immer viel wider ſich, und am meiſten das, daß ſie nicht auf die Nachrichten der alten Theoriſten gegründet iſt. Sollen

wir dieſe einzigen Quellen, woraus wir uns einen Begrif von der wahren Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik machen können, bloß deswegen ungebraucht laſſen, weil ſie uns dieſe Muſik nicht ſo vollkommen darſtellen, als wir gern wollen? [427])

VI.

Von den Mutationen.

§. 118.

Wenn unter **Mutationen** (μεταβολαι), bloße Uebergänge aus einem Klanggeſchlecht und Syſtem ins andere, oder aus einer Octavengattung und Schreibart in die andere, verſtanden werden, ſo gehören ſie in die Melopöie, und ſind genau das, was wir **Modulation** nennen. In ſoferne aber die Compoſition ſelbſt, ſo lange ſie ſich noch mit der Zuſammenſetzung einzelner Theile beſchäftigt, in die muſikaliſche Grammatik gehört, und wir hier überhaupt keine griechiſche Melopöie lehren, ſondern nur eine Beſchreibung von ihrer Beſchaffenheit geben wollen, ſo mag das wenige, was die Theoriſten von der Mutation lehren ohne Nachtheil hier erzählt werden.

Ariſtoxenus, der hier eben ſo wie bey mehrern Theilen der Harmonik beklagt, daß niemand vor ihm etwas davon gelehrt habe [428]), nennt die Mutation einen gewiſſen Ausdruck in der Ordnung der Melodie [429]). **Bacchius** giebt ſieben Arten derſelben an [430]), und **Ariſtides** nennt ſie eine Veränderung im Syſtem, und im Charakter der Stimme [431]). **Martianus Capella** endlich, hält ſie für einen Uebergang der Stimme in eine andere Tonordnung [432]), und giebt vier Arten derſelben an. So unbeſtimmt, allgemein und dunkel die angeführten Erklärungen von der Mutation ſind, ſo unbeſtimmt ſind bey den

427) Nach den griechiſchen Theoriſten ſind die Tonarten entweder fünfzehenmal erhöhete Molltonleitern nach unſerer Art geweſen, oder eine ſiebenmalige Verſetzung der in einer diatoniſchen Octave enthaltenen Intervallen. Im erſten Fall waren ſie, da ſie auf- und abſteigend einerley Entfernungen der Intervallen, und kein Semitonium modi, (einen nothwendigen Beſtimmungston einer Tonart) hatten, ſehr unvollkommen, und zu einer guten und biegſamen Melodie völlig ungeſchickt. Wie die Alten bey dem Mangel des erwähnten Semitonii modi aus einer Tonart in die andere moduliret haben mögen, iſt ebenfalls nicht zu begreifen. Da im zweyten Fall bey den meiſten Octavengattungen der nämliche Mangel ſtatt findet, ſo ſind ſie zu einer guten und ungezwungenen Melodie und Modulation eben ſo wenig zu gebrauchen geweſen, und man kann nicht umhin, die Muſik der Griechen in dieſem Betracht auf eine ſehr niedrige Stufe der Vollkommenheit zu ſetzen. Wer dies einmal erkannt hat, und dann zur Milderung eines ſo ſtreng ſcheinenden Urtheils glauben will, der Vorzug und die Schönheit der griechiſchen Muſik müſſe in gewiſſen Geheimniſſen des Ausdrucks, in gewiſſen Kunſtgriffen beſtanden haben, von welchen weder die Theoriſten etwas ſagen, noch wir im Stande ſind, ſie zu errathen, der befriedigt zwar dadurch ſeine Neigung, etwas für vollkommen zu halten, das es nicht war, zeigt aber dadurch zugleich Partheylichkeit, und mangelhafte Kenntniß der Sache. Die grammatiſchen Theile der Muſik müſſen die Grundlage ſeyn, worauf Kunſtgriffe des Ausdrucks gebaut werden; iſt die Grundlage mangelhaft, wie ſie es bey der griechiſchen Muſik gewiß iſt, ſo muß auch das mangelhaft ſeyn und werden, was darauf gebaut werden ſoll.

428) Gleichſam als hätte er vorausſehen können, daß ihn niemand einer Unwahrheit beſchuldigen würde, weil er für uns in der That der älteſte muſikaliſche Schriftſteller geworden iſt. Ob er aber zu ſeiner Zeit der erſte war, welcher eine Erklärung von den Theilen der Harmonik gegeben hat, iſt eine Frage, die nun nicht mehr entſchieden werden kann. Denn wenn wir auch wiſſen, daß vor ihm muſikaliſche Schriftſteller vorhanden waren, ſo wiſſen wir doch (einige bey jüngern Scribenten angeführte Stellen ausgenommen) nicht, was und wovon ſie eigentlich geſchrieben haben.

429) Dico autem, quaſi paſſionem quandam contingere in melodiæ ordine. *Elementar. lib. I. pag. 38.*

430) Per ſyſtema, per genus, per modum, per morem, per rhythmum, per rhythmi ductum, per rhythmopoeiæ poſitionem. *Introd. art. muſ. pag. 13.*

431) Mutatio eſt variatio propoſiti ſyſtematis, et qui in voce eſt characteris. *De muſ. lib. I. pag. 24.*

432) Tranſitus eſt alienatio vocis in figuram alteram ſoni. *Lib. IX. pag. 189.*

Schriftſtellern auch die Eintheilungen derſelben. Man findet indeſſen doch, daß überhaupt fünferley Arten derſelben ſeyn müſſen, nämlich

1) Wenn das Klanggeſchlecht verändert wird, das heißt, wenn die Melodie vom diatoniſchen ins chromatiſche oder enharmoniſche u. ſ. w. geht.

2) Wenn das Syſtem verändert wird, oder wenn man aus einem unverbundenen Tetrachord in ein verbundenes geht.

3) Wenn die Octavengattung verändert wird. Heißt im Grunde nichts anders, als aus einer Tonart in die andere gehen. **Euclid**, der überhaupt nur viererley Mutationen unterſcheidet, führt auch dieſe mit an, und ſagt, daß einige Verwechſelungen der Tonart durch conſonirende, andere durch diſſonirende Uebergänge geſchehen. Das erſte geſchieht nach ihm, wenn man vom c ins g, und das andere vom c ins d geht. Ferner hält er einige Tonverwechſelungen für bequemer als die andern. Bequeme nennt er die, welche Aehnlichkeit mit einander haben; unbequeme, welche einander unähnlich ſind. Unter gewiſſen Einſchränkungen gilt dieſe Modulationsregel auch noch in der heutigen Muſik.

4) Wenn der Rhythmus verändert wird, das heißt: wenn man vom geſchwinden zum langſamen, oder aus einer Taktart in die andere übergeht. **Ariſtides** giebt vierzehen Arten von dieſer rhythmiſchen Mutation an [433]).

5) Wenn man die Schreibart verändert, das heißt, wenn man aus einer feyerlichen, ernſthaften Melodie in eine muntere u. ſ. w. übergeht.

Noch eine andere Art von Mutation, von welcher aber die griechiſchen Theoriſten nichts ſagen, entſteht bey ihnen aus der Anwendung vier griechiſcher Sylben auf die vier Saiten der Tetrachorde, von welchen hernach geredet werden ſoll. Dieſe Art von Mutation war derjenigen ähnlich, welche man aus der Solmiſation des **Guido von Arezzo** kennt, und iſt dem Weſentlichen nach, ſchon in der Mutation per ſyſtema begriffen.

Die Begriffe der Griechen von der Modulation, oder (welches einerley iſt), Mutation, ſind zum Theil ſonderbar, zum Theil aber auch den unſrigen ähnlich. **Bacchius** nennt ſchon das bloße Steigen, Fallen und Aushalten der Stimme Modulationen [434]), oder vielmehr adfectiones modulationis. **Euclid** hingegen ſetzt die Octave zur Gränze, in deren Umfang man von einem gegebenen Ton in alle darin liegende, auch ſogar, wenn ſie nur um einen halben Ton von einander entfernt ſind, moduliren könne [435]). Dieſe Erlaubniß **Euclids** giebt in der That einen großen Begriff von der Modulation der Griechen. Indeſſen ſcheint es, daß den ihnen eben ſo wenige Künſtler einen geſchickten Gebrauch davon zu machen wußten, als in unſern Zeiten bey einer ähnlichen und noch ausgedehntern Erlaubniß geſchieht, und **Ptolemäus** mag vielleicht bloß des Mißbrauchs und ſchlechten Erfolgs wegen, den ſolche gewagte Uebergänge in den Händen ungeſchickter Künſtler hatten, veranlaßt worden ſeyn, gegen eine ſo ausgedehnte Erlaubniß zu eifern.

Aus zwey Stellen, die ſich beym **Plutarch** und **Athenäus** finden, können wir uns einigermaaßen einen Begriff machen, auf welche Weiſe die Alten aus einer Tonart in die andere modulirten. Der bewegliche Dreyfuß des **Pythagoras Zacynthius**, auf welchem drey in die dorifche (d) phrygiſche (e) und lydiſche (fis) Tonart geſtimmte Lyren angebracht waren, iſt §. 110 ſchon angeführet. Die Lyren waren wahrſcheinlich deswegen in die drey erwähnten Tonarten geſtimmt, weil der Künſtler wech-

433) *De muſ. lib. I. pag.* 42.

434) Adfectiones modulationis quot eſſe dicimus? Quatuor. Quasnam? Has: remiſſionem, intenſionem, manſionem, ſtationem. Was remiſſio und intenſio iſt, weiß jedermann; manſio und ſtatio iſt aber darin unterſchieden, daß im erſten Fall mehrere Worte auf einen und eben denſelben Ton geſungen werden, im zweyten aber der Ton bloß angehalten wird. *Introd. art. muſ. pag.* 11.

435) *Introd. harmon. pag.* 20.

ſelsweiſe aus einer in die andere gehen wollte. Man denke ſich nun die drey Tonarten, d, e, und fis, unſern Molltonarten ähnlich, ſo wird man begreifen, daß **Pythagoras Zacynthius** ein ſehr feiner und gelehrter Muſikus ſeyn mußte, wenn er auf eine erträgliche Art wechſelsweiſe darin moduliren wollte. **Plutarch** giebt uns eine zweyte Probe von griechiſcher Modulation. Er ſpricht [417]) von einem Liede, welches in der hypodoriſchen Tonart (A) anfieng, in die hypophrygiſche (H) und phrygiſche (e) übergieng, und in der mixolydiſchen (g) und doriſchen (d) endigte. Die Reihe der Tonarten war alſo A. H. e. g. und d, ſämmtlich Molltöne.

Wenn dieſe Modulationen ſchöner geklungen haben ſollen als die Fortſchreitungen in Quinten und Quarten, woran ſich die Ohren des Mittelalters vor der völligen Entwickelung unſers jetzigen Syſtems der Harmonie [417]) ergötzten, ſo muß es durch Wunderwerke geſchehen ſeyn. Der Natur der Sache nach konnte es nicht geſchehen. Wenn man vollends die Vorſchriften von Modulation, welche die griechiſchen Theoriſten ſelbſt gegeben haben, und worin die Verwandſchaft der Tonarten eine der erſten iſt [418]), gegen die beyden angeführten Fälle hält, ſo weiß man in dieſer Sache eben ſo wenig, wie in vielen andern Fällen der griechiſchen Muſik, was man eigentlich denken ſoll.

Von den Hülfswiſſenſchaften der muſikaliſchen Grammatik.

§. 119.

So unvollkommen auch die grammatiſchen Theile der griechiſchen Muſik noch waren, ſo würden ſie doch nicht einmal zu einem ſo mäßigen Grad von Vollkommenheit gekommen ſeyn, wenn es nicht durch Hülfe derjenigen Mittel geſchehen wäre, welche in der Einleitung von §. 52 bis 64 vorläufig abgehandelt ſind. Dieſer Hülfsmittel ſind drey, nämlich die **Akuſtik**, **Canonik** und **Semeiographie**. Durch die **Akuſtik** lernen wir die Entſtehungsart des Klangs, die verſchiedenen Eigenſchaften, Wirkungen, Fortpflanzungsarten, Verſtärkungen u. ſ. f. kennen, und werden dadurch in den Stand geſetzt, nach Beſchaffenheit der Umſtände einen zweckmäßigen Gebrauch davon zu machen. Die **Canonik** ſtellt uns die Tongrößen gleichſam ſichtbar vor, und erleichtert eine richtige Zuſammenſtellung derſelben zu geordneten Tonreihen. Die **Semeiographie** endlich giebt dem allen, was uns die Akuſtik und Canonik gelehrt hat, eine ſichtbare Form, hält die vorüber fliegenden Töne gleichſam feſt, und dient uns zum Mittel, ſie, als wenn ſie wirkliche Körper wären, auf allen Seiten und in allen Beziehungen zu betrachten, und miteinander zu vergleichen. Wir wollen den Zuſtand, in welchem dieſe drey Hülfswiſſenſchaften bey den Griechen waren, ſo kurz wie möglich, nach einander betrachten.

417) *De muſ. pag. 1142.* unten.

417) Unſer Syſtem der Harmonie war um dieſe Zeit (ungefähr vom 9ten Jahrhundert an) gleichſam in ſeiner erſten Gährung. Die Fortſchreitungen in Quinten und Quarten waren der Schaum, der zuerſt in die Höhe ſtieg, und ſich abſonderte. Die Unreinigkeiten verminderten ſich nach und nach immer mehr, bis endlich alles rein war. Es iſt zum Erſtaunen, an welchen ekelhaften Fortſchreitungen man Geſchmack finden konnte, ehe es ſo weit kam. Ganze Lieder giengen in Quarten und Quinten miteinander fort. In unſern Zeiten würden ſolche Fortſchreitungen die gefährlichſten Convulſionen erregen, und für die gröbern Ohren des Mittelalters waren ſie ergötzend und rührend.

418) **Ptolemäus** giebt die Regel, diejenigen Tonarten zuerſt zu wählen, welche in conſonirenden Entfernungen ſtehen. *Lib. II. cap. IX. pag. 131.* Euclid ſagt von der Modulation, man mache einige Uebergänge durch conſonirende, andere durch diſſonirende Intervallen. Von dieſen ſind einige mehr, andere weniger melodiſch. Am meiſten melodiſch ſind diejenigen, welche am nächſten verwandt ſind, und am meiſten miteinander gemein haben, und ſo umgekehrt. *Introd. harm. pag. 21.* (Quippe omni mutationi neceſſe eſt aliquid eſſe cum alio commune; aut ſonum, aut intervallum, aut ſyſtema).

I. Von der Akuſtik.

§. 120.

Obgleich die Theorie des Schalls, ſo wie überhaupt die ganze Naturlehre bey den Griechen bey weitem das noch nicht war, was ſie in den neuern Zeiten geworden iſt, ſo hat man doch Grund zu vermuthen, daß der akuſtiſche Theil der Muſik, der Ausübung nach unter allen übrigen die meiſte Vollkommenheit erreicht habe. Man findet bey den alten Schriftſtellern nicht nur von weichen, rauhen, ſtarken und ſanften Tönen, ſondern auch von Mitteln in öffentlichen Schauplätzen die Töne zu verſtärken, ſo viele Ermähnung, daß man an einer ſehr weiſen Anwendung ſehr mannichfaltig modificirter Töne, wenigſtens in den beſten Zeiten der Griechen, nicht zweifeln kann. Die Heiterkeit des Himmels, die außerordentliche Reinheit der Luft, welche die Griechen einathmeten, und die Lebhaftigkeit der Farben, womit alle Gegenſtände ihres ſo ſchönen Himmelsſtrichs geſchmückt waren, mußte nothwendig dies ſchnbare und mit den herrlichſten Naturſchönheiten ſo bekannte Volk ereizen, auch ihren Tönen einen Grad von äußerer Schönheit zu geben, der den übrigen Schönheiten angemeſſen war.

Außer dem wenigen, was die griechiſchen Theoriſten in ihren auf uns gekommenen Werken nur beyläufig von dieſer Materie enthalten, und welches ſich im Grunde noch nicht weiter als auf den Unterſchied unter Geräuſch, Klang und Ton (§. 102) erſtreckt, findet man das meiſte, aber ebenfalls noch unzulängliche beym **Ariſtoteles**. In ſeinen Problemen handelt er 1) **vom Geräuſch**. Er nennt es eine durch Luft bewegte Luft, und unterſucht, woher es komme, daß es deſto höher klinge, je weiter es entfernt ſey: daß es dichte Körper durchdringe, welches die Luft nicht könne: daß ein äußeres Geräuſch von innen vernehmlicher ſey, als ein inneres von außen u. ſ. f.: 2) **vom Klang**. Hier bemerkt er, daß ein Klang im Aufſteigen höher, und in einem Zimmer, wo Fäſſer, Beuteln, oder andere hohle Gefäſſe befindlich ſind, ſtärker werde. Auch giebt er eine Beſchreibung von der Wirkung auf unſere Empfindungen, welche gewiſſe Modificationen des Klanges hervorbringen können, und ſagt, die Wirkung eines tiefen Tons (blos als Klang betrachtet), ſey Beruhigung, eines hohen Beunruhigung, oder vielmehr eine ſtärkere Bewegung der Gehörsnerven. Ferner: rauhe Töne verurſachen Schauder (Soni aſperi horrorem inducere poſſint) u. ſ. w. 3) **vom Echo**. Woher es entſtehe, und warum der Widerhall von zwey gleichen Faſſern, von welchen das eine ganz, das andere nur halb leer iſt, gegen einander in der Octave ſtehe u. ſ. w. Das ganze Fragment de iis quæ ſub auditum cadunt, ſive de audibilibus, und die neunzehente Section der Probleme handelt ſolche oder ähnliche Fragen ab, und man ſieht daraus, daß **Ariſtoteles** kein ſchlechter Akuſtiker war. Wann daher die Griechen in der Ausübung ihrer Muſik Gebrauch von ſolchen Kenntniſſen machten, und die Töne bey gewiſſen Umſtänden darnach zu modificiren wußten, ſo behauptet man nicht zu viel, wenn man ſagt, daß derjenige Theil ihrer Muſik, in welchem es auf mannichfaltig modificirte Töne ankam, einer der ausgebildetſten ſeyn konnte.

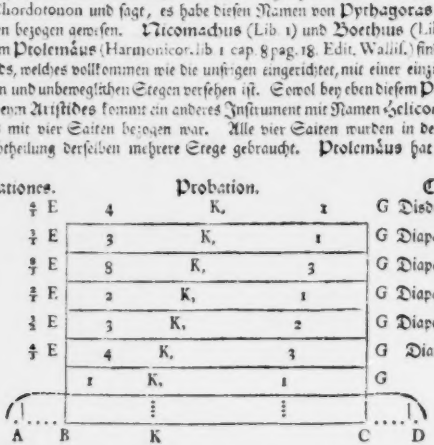
II. Von der Canonik.

§. 121.

Hierin hatten es die Griechen unſtreitig nicht ſo weit gebracht, als in der **Akuſtik**, und zwar aus ſehr begreiflichen Urſachen. Ein Ton, als Klang, außer Verbindung mit andern Tönen betrachtet, zeigt auch schon einzeln ſeine phyſikaliſche Beſchaffenheit, eben ſo wie eine einzelne Farbe. Wenn aber die verſchiedenen Grade von Höhe der Farbe beſtimmt und erkannt werden ſollen, ſo müſſen mehrere zuſammengeſtellt, und in allen möglichen Beziehungen, deren ſie gegen einander fähig ſind, mit einander verglichen werden. Eben ſo mit den Tönen. Je mehrere Beziehungen bekannt ſind, in welchen

die Töne gegen einander ſtehen können, deſto wichtiger wird auch die Beſtimmung ihrer Größen und Verhältniſſe ſeyn. Da es ausgemacht iſt, daß die Griechen nicht nur nicht ſo viele Töne hatten und gebrauchten, als in den neuern Zeiten gebraucht werden, ſondern auch von der Zuſammenſtimmung mehrerer Töne zugleich, oder von unſerer Harmonie nichts wußten, ſo fehlten ihnen zwey ſehr wichtige Mittel, diejenigen Töne, welche ſie wirklich hatten und gebrauchten, in ſo mannichfaltigen Beziehungen zu ſehen, als zur richtigen Beſtimmung ihrer Größen und Verhältniſſe erforderlich geweſen wäre. Daß ſie blos aus der angeführten Urſache in dieſem Theil der Muſik nicht weit gekommen ſeyn können, beweiſt theils die Natur der Sache, theils die Erfahrung. Die Zahl unſerer Töne mußte erſt vermehrt, und unſere Harmonie erfunden werden, ehe unſer ganzes Intervallſyſtem ſeine jetzige Geſtalt erhalten konnte.

Wenn den Griechen die beyden eben angeführten Vergleichungsmittel nicht gefehlt hätten, ſo würden ſie uns höchſtwahrſcheinlich in der richtigen Beſtimmung der Tongrößen ihres Intervallſyſtems zuvorgekommen ſeyn, da ſie ſchon frühe durch den Gebrauch eines Inſtruments, welches unſerm Monochord ähnlich war, auf den rechten Weg dazu gekommen waren. **Pythagoras** ſoll zuerſt von einem ſolchen Inſtrument Gebrauch gemacht haben. Es iſt aber ſehr zu zweifeln, daß es ſchon ganz von der Art und Einrichtung war, als die, welche erſt lange nach ihm bekannt wurden, und ſelbſt bis auf uns gekommen ſind. **Bullialdus** in ſeinen Anmerkungen zum Werke des **Theon von Smyrna** S. 259 nennt es Chordotonon und ſagt, es habe dieſen Namen von **Pythagoras** ſelbſt erhalten, und ſey mit vier Saiten bezogen geweſen. **Nicomachus** (Lib. 1) und **Boethius** (Lib. 1 cap. 10) ſind ſeine Zeugen. Beym **Ptolemäus** (Harmonicor. lib 1 cap. 8 pag. 18. Edit. Wallif.) findet man die Zeichnung eines Monochords, welches vollkommen wie die unſrigen eingerichtet, mit einer einzigen Saite bezogen, und mit beweglichen und unbeweglichen Stegen verſehen iſt. Sowol bey eben dieſem **Ptolemäus** (am angeführten Ort), als beym **Ariſtides** kommt ein anderes Inſtrument mit Namen Helicon vor, welches viereckigt, und wenigſtens mit vier Saiten bezogen war. Alle vier Saiten wurden in den Einklang geſtimmt, und bey der Abtheilung derſelben mehrere Stege gebraucht. **Ptolemäus** hat folgende Zeichnung davon:



und es ſind keine andern Verhältniſſe darauf enthalten, als von den ſechs Conſonanzen der Griechen. Wer mehrere Töne haben wollte, mußte die Anzahl der Saiten vermehren. **Kircher** ſpricht daher von einem Helicon mit ſieben, und **Rhodigmus** von einem mit neun Saiten.

Bey den meiſten griechiſchen Theoriſten, vorzüglich aber beym **Euclid**, **Ariſtid** und **Ptolemäus** findet man vollſtändige Berechnungen der Tongrößen im muſikaliſchen Syſtem nach allen drey Klanggeſchlechtern. Ich gedenke ſie aber hier nicht abzuſchreiben. Wer Luſt hat, ſie näher kennen zu lernen, wird entweder in den angeführten Werken der Alten ſelbſt, oder in **Marpurgs** kritiſcher Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik, von Seite 146 bis 165 hinlänglichen Unterricht, und im letzten Werk zugleich die Vergleichung der alten und neuen Tonverhältniſſe finden. Ich mache daher hier nur noch einige wenige Bemerkungen. Die Unrichtigkeiten in den alten Tonverhältniſſen betrafen hauptſächlich die **Terzen** und **Serten**, welche blos aus dieſer Urſache für Diſſonanzen angeſehen wurden. **Glareanus** ſcheint der erſte geweſen zu ſeyn, welcher ſie zu den Conſonanzen rechnete, ob er gleich die wahre Ration derſelben noch nicht gekannt hat [479]). Dieſe entdeckte erſt nach ihm **Zarlino**. Das Gehör der Tonkünſtler ſtand vorher mit den Tonverhältniſſen in Zahlen in einem wahren Widerſpruch. Ob man gleich nicht im Stande war, die Terzen ſo falſch zu ſingen, als ihr Verhältniß arithmetiſch beſtimmt wurde, ſo wurden ſie dennoch, ſie mochten ſo angenehm klingen als ſie wollten, blos der Zahlenverhältniſſe wegen nicht unter die Conſonanzen gezählt. So war es noch um die Mitte des ſechszehenten Jahrhunderts, um welche Zeit **Faber Stapulenſis** ſeine Elementa muſica ſchrieb, und von den beyden Terzen ausdrücklich ſagt, daß ſie dem Gehör zwar ungemein angenehm vorkommen, aber deswegen doch für keine Conſonanzen zu halten ſind. In den Zeiten des **Pythagoras** war das Verhältniß der **großen Terz** zu groß, und der **kleinen** zu klein. Da die **Serten** umgekehrte Terzen ſind, ſo betraf ſie der nämliche Fehler. Durch den **Ariſtoxenus**, welcher mehr aufs Gehör bauen wollte, aber nach **Marpurgs** Ausdruck nicht Gehör genug hatte, wurde die Sache nicht nur nicht gebeſſert, ſondern ſogar noch verſchlimmert. **Didymus**, und nach ihm **Ptolemäus** fanden zwar die richtigen Rationen für beyde Terzen, nämlich 5: 4 und 6: 5, dieſelben Verhältniſſe, in welchen ſie auch in unſerm Intervallſyſtem ſtehen; ſie erkannten ſie aber dennoch nicht für conſonirend.

Außer den falſchen Verhältniſſen der Terzen und Serten hatte das Tonſyſtem der Griechen noch einen andern weſentlichen Mangel, nämlich den Mangel der beyden Töne gis und dis, oder as und es. Ihre diatoniſch-chromatiſche Octave beſtand alſo nur aus **zehen** Tönen, da ſie deren bey einer richtigen Abtheilung doch **zwölf** hätte haben müſſen. Auch dieſe Verbeſſerung haben wir erſt dem **Zarlino**, welcher in der Mitte des ſechzehenten Jahrhunderts lebte, zu verdanken. Er benutzte nicht nur das, was in den Berechnungen des **Didymus** und **Ptolemäus** richtig war, und gieng darin auf ihrem Weg weiter, ſondern legte auch ſtatt der pythagoräiſchen einfachen Rationen 1. 2. 3. 4. folgende 1. 2. 3. 4. 5. 6. zum Grunde, und brachte dadurch das Gehör mit der Arithmetik in Uebereinſtimmung. Endlich vermehrte er noch die diatoniſch-chromatiſche Octave mit den beyden fehlenden Tönen gis und dis, und theilte ſie in zwölf halbe Töne ab, und machte ſich dadurch für das neuere Syſtem der Muſik zu einem der wichtigſten Verbeſſerer.

Der Leſer wird hoffentlich nicht unzufrieden damit ſeyn, wenn ich hier gleichſam als einen Erſatz für die ausgelaſſenen verſchiedenen Berechnungen der Tonverhältniſſe, welche ich mit leichter Mühe aus den alten Theoriſten hätte abſchreiben können, eine kurze Nachricht von den alten Sekten in dem akuſtiſchen und canoniſchen Theil der Muſik einſchalte. Dieſe Nachricht wird nicht nur unterhaltender ſeyn, ſondern auch die Begriffe der Alten über dieſe Materie anſchaulicher machen, als ſie durch große Reihen von Zahlen geworden wären.

479) *Dodecach. lib. I. pag. 26.*

Von den alten muſikaliſchen Sekten, und Theorien der Klänge.

§. 122.

Es iſt merkwürdig, daß die Menſchen von jeher faſt in allen Wiſſenſchaften, nicht um wichtiger, ſondern um ſehr geringfügiger Dinge willen ſich abgeſondert, und zu beſondern Sekten vereinigt haben. Alte und neue Religionen, Philoſophie, ſchöne Wiſſenſchaften und Künſte ſind hierin alle in einerley Fall, und der Muſik iſt es nicht beſſer geworden. Auch hierin hat man von den älteſten Zeiten an nicht über die hötzern Theile der Theorie, ſondern nur über die erſten Elemente, die blos als Behikel der Kunſt angeſehen werden können, geſtritten. Sowol vor als nach den Zeiten des **Ariſtoxenus** waren die Griechen in viele ſolche Sekten getheilt. **Porphyrius** in ſeinem Commentar über die Harmonik des **Ptolemäus** S. 189 nach der Ausgabe des **Wallisius** nennt die Epigoniſche, Damoniſche, Eratocliſche, Agenoriſche, als ſolche, welche vor dem Ariſtoxenus, und die Archeſtratiſche, Agoniſche, Philiſciſche und Hermippiſche, welche nach ihm geblühet haben. Aber von allen dieſen Sekten müſſen wir jetzt nur blos noch, daß ſie in verſchiedenen Lehrſätzen der theoretiſchen Muſik nicht einerley Meynung waren. Worin ſie eigentlich von einander abgiengen, iſt uns völlig unbekannt geworden. Indeſſen hat es bey den Alten außer den angeführten noch zwey große Hauptſekten gegeben, nämlich die **Pythagoräer** und **Ariſtoxenianer**, von deren Meynungen über die Theorie der Töne die Nachrichten nicht ſo ſparſam auf uns gekommen ſind. Theils als Anhänger, theils blos als Mittler zwiſchen ihnen können **Lafus von Hermione**, **Euclid** und **Ptolemäus** angeſehen werden. Wir wollen einzeln von ihnen reden.

Pythagoras, von deſſen Kenntniß und Geſchicklichkeit in muſikaliſchen Dingen uns außer den Zeugniſſen ſeiner Anhänger und Geſchichtſchreiber nicht die mindeſte Probe übrig iſt, wird als Erfinder der muſikaliſchen Verhältniſſe, der achten Saite auf der Lyre, der Harmonie der Sphären, und der griechiſchen Notenſchrift angegeben. Zwey von dieſen Erfindungen werden ihm von verſchiedenen Gelehrten abgeſprochen. Die Erfindung der muſikaliſchen Verhältniſſe und der Harmonie der Sphären ſcheint aber auf ſolche Nachrichten gegründet zu ſeyn, daß ſie ihm zugeſtanden werden muß.

Die Art und Weiſe wie er zufällig zur Erfindung der muſikaliſchen Verhältniſſe gekommen ſeyn ſoll, iſt §. 103 ſchon erzählt, und zugleich als fabelhaft erklärt. Es ſcheint aber dennoch, daß er dieſe Erfindung zuerſt gemacht habe, nur nicht auf die erzählte Art. Wenigſtens halten ihn ſowol alte als neue Schriftſteller einmüthig für den erſten Erfinder des Monochords, eine Erfindung, welche nur um der andern willen gemacht ſeyn kann **440**). Er ſah die Luft als das Behikel, und die in den Theilen eines klingenden Körpers verurſachte Bewegung derſelben als die Urſache des Klangs an. Die Erzitterungen einer Saite oder eines andern klingenden Körpers, berühren vermittelſt der Luft die Gehörsnerven, und verurſachen die Empfindung eines Schalls. Dieſer Schall iſt, wie **Pythagoras** ferner geglaubt und geſagt haben ſoll, höher oder tiefer, nachdem die Erzitterungen geſchwinder und langſamer ſind. (*Porphyrii* Comment. in. Ptolemæi Harmon. pag. 192. Edit. Wallif.). Er mußte alſo durch die Erfahrung ſchon, daß von zwey ganz gleichen, nur an Länge verſchiedenen Saiten, die kurze geſchwinder erzittert und einen höhern Ton giebt, oder mit andern Worten, daß die Zahl der Erzitterungen bey zwey Saiten von verſchiedener Länge, ſich umgekehrt zu der Länge verhalte, nämlich je länger die Saite, deſto weniger Erzitterungen. Durch ſolche Bemerkungen wurden die Klänge nach

440) **Ariſtides** verſichert, **Pythagoras** habe noch auf ſeinem Todtenbette ſeine Freunde ermahnt, den Gebrauch des Monochords als des ſicherſten Wegweiſers zur muſikaliſchen Wahrheit, nicht aufzugeben. „Quare et Pythagoram ajunt, cum ex hac vita abiret, amicos adhortatum, ut monochordum pulſarent. Quo oſtendebat, extremitatem, quæ in muſica eſt, intellectu potius per numeros, quam ſenſibus per aures recipiendam. *De Muſ. lib. 3 pag. 116.*

und nach in Absicht auf ihre Vibrationen, und die Größe des vibrirenden Körpers, selbst als gewisse Größen, und als Gegenstände der Rechenkunst betrachtet. So wurden z. B. die beyden Töne, welche eine Octave gegen einander machten, durch die Zahlen 1 und 2 ausgedrückt, wodurch entweder die Zahl der Vibrationen in einer und eben derselben Zeit, oder die Länge der Saiten angedeutet wurde. Die ganze Sache heißt nichts mehr und nichts weniger, als daß der höhere Ton doppelt so viel Erzitterungen macht, als der tiefere, oder daß die Saite des tiefern Tons noch einmal so lang ist, als die des höhern. So wie Pythagoras mit der Octave verfuhr, so verfuhr er auch mit der Quinte und Quarte, deren Schwingungen oder Saitenlängen sich gegen einander verhalten, wie 2 zu 3 und 3 zu 4. Ueber das, was man noch von andern musikalischen Erfindungen des Pythagoras sagt, wird man des nöthigste §. 99 und 104 schon angeführt finden [441]).

§. 123.

Lasus von Hermione, einer Stadt im Peloponnes, soll in der 58sten Olympiade, oder 548 Jahre vor Christo geblüht haben, und wird fast allgemein für den ersten gehalten, welcher über die Theorie der Musik etwas geschrieben hat. Bullialdus setzt ihn in die 70ste Olympiade. Er war indessen kein bloßer Theoretiker, sondern als ein vorzüglicher Ausüber der Kunst, mit allem was sie in seinen Zeiten in sich begriff, sehr berühmt. Clemens von Alexandrien [442]) nennt ihn den ersten, welcher Dithyramben in die öffentliche Spiele, und überhaupt Wettstreite über Gegenstände der Wissenschaften und Künste, vorzüglich aber in der theoretischen und praktischen Musik eingeführt habe. Seine poetischen und musikalischen Werke scheinen zahlreich gewesen zu seyn. Außer einigen Fragmenten, welche beym Athenäus enthalten sind, ist aber alles verloren gegangen. Von dem was ihm in musikalischen Dingen, sowol in theoretischen als praktischen, zugeschrieben wird, wissen wir ungefähr nur folgendes:

1) Daß er und Epigonus, mit welchem er eine Sekte ausmachte, geglaubt und gelehrt habe, im Klange sey eine gewisse Breite enthalten [443]). Nach Alex. Malcolms Meynung wird unter dieser gewissen Breite so viel verstanden: daß die Stimme nicht im Stande sey, eine gewisse anhaltende Zeit fest und sicher auf einem Tone zu bleiben, sondern stets etwas auf- oder abziehen müsse [444]). Meibom ist der nämlichen Meynung. Burney findet aber diese Meynung unbefriedigend, und hält dafür, der Ausdruck des Aristoxenus ziele auf eine Idee von Temperatur der Töne, oder mit andern Worten, auf die Möglichkeit, in der Ausübung der Töne ohne Beleidigung des Ohrs von den Zahlenverhältnissen abweichen zu können. Nicomachus war ein Pythagoräer, also der Meynung des Lasus entgegen. Er erklärte daher den Ton vocis ad cantum aptæ tensionem, *latitudine carentem* [445]). Wir sind jetzt auf keine Weise im Stande, genau zu begreifen, was man unter diesen Ausdrücken zu verstehen habe, können also weiter nichts davon sagen, als daß außer dem Nicomachus, oder den Py-

441) Das Studium der Musik war in der pythagoräischen Schule so allgemein eingeführt, daß fast alle Anhänger derselben Abhandlungen darüber hinterlassen haben; allein sie sind meistens verloren gegangen. Vom Pythagoras selbst sagt Athenäus (Deipnos. lib. 14 cap. 8), daß er sich dieser Kunst nicht nur obenhin, (non perfunctorie operam impendit musicæ), sondern mit allem Ernst und Eifer befliessen habe. Die meisten Chronologen setzen seinen Aufenthalt in Egypten in die Zeit des Cambyses, und seinen Tod in das Jahr 497 vor Christo. Er soll 71 Jahre alt geworden seyn.

442) *Stromat. lib. 1.*

443) Necesse autem est, ut, qui ibi idem accidere nolit, quod Lasoo et Epigonio rum quibusdam accidit, sonum latitudinem aliquam (πλάτος ἔχειν), habere putantibus. de eo aliquanto accuratius agat. *Aristoxenus Harmonic. element. lib. 1. pag. 3. Edit. Meibom.*

444) *Treatise of Muf. pag. 501.*

445) Φωνῆς ἁρμονικῆς σύστασιν τάσεως. *Harmonic. Manual. lib. 1. pag. 7. Edit. Meibom.*

thagoräern überhaupt auch die Ariſtorenianer [446]) und Euclid [447]) der Secte des Laſus und Epigonus entgegen waren.

2) Daß er ſich nach dem Zeugniß des Theon von Smyrna zweyer Töpfe von gleicher Größe und von gleichem Ton bediente, um die Verhältniſſe der Conſonanzen zu entdecken. Den einen ließ er leer, und den zweyten füllte er bis zur Hälfte mit Waſſer, und fand, daß ihre beyden Töne nun in der Octave gegen einander ſtanden. Als er hierauf den einen erſtlich um zwey Viertel und ſodann um zwey Drittheil leer ließ, erhielt er die Quarte und Quinte [448]). Der Pythagoräer Hippaſus von Metapontus machte nach eben dem Zeugniß das nämliche Experiment, ſo wie es auch nachher Ariſtoteles gekannt hat, wie wir im §. 120. geſehen haben.

3) Daß er nach dem Plutarch die dithyrambiſche Unregelmäßigkeit der muſikaliſchen Rhythmen eingeführt, und auf ſeiner Lyre den Umfang der Flöte nachgeahmt hat.

§. 124.

Ariſtorenus iſt der älteſte muſikaliſche Schriftſteller, von deſſen Werken etwas auf uns gekommen iſt. Er war aus Tarent, einer Stadt in Großgriechenland, oder im jetzigen Calabrien. Sein Vater war ein Muſiker mit Namen Mneſias, oder wie andere wollen, Spintharus. Seine erſte Erziehung genoß er zu Mantinea von ſeinem Vater, und vom Lamprus. Hernach ſtudirte er unter dem Pythagoräer Xenophilus, und zuletzt unter Ariſtoteles. Daß er unter Alexander dem Großen, und deſſen erſten Nachfolgern, alſo ungefähr 350 Jahre vor Chriſto gelebt hat, iſt ſchon mehreremale angeführt worden.

Nach dem Suidas ſoll er 452 verſchiedene Werke geſchrieben haben, worunter die, welche von der Muſik handelten, am meiſten geſchätzt wurden. Cicero ſagt zwar von ihm, er ſey ein ſchlechter Philoſoph geweſen, und habe nichts als Muſik in ſeinem Kopf gehabt: dennoch werden auch aus ſeinen philoſophiſchen Schriften von alten Schriftſtellern häufige Stellen angeführt. In der griechiſchen Bibliothek des Fabricius (Lib. III. cap. 10.) ſind die bekannt gewordenen Titel ſeiner Werke in alphabetiſcher Ordnung verzeichnet, worunter folgende muſikaliſche vorkommen:

1) Von den Flötenſpielern, und von den Flöten und andern muſikaliſchen Inſtrumenten. (Περὶ αὐλητῶν ἢ περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων.) Wird vom Athenäus (lib. 14.) angeführt.

2) Von der Art die Flöten zu bohren. (Περὶ αὐλῶν τρήσεως.) Ebenfalls beym Athenäus.

3) Von der Muſik überhaupt. (Περὶ Μουσικῆς.) In dieſem Werke waren nicht nur alle Theile der Muſik, ſondern auch die Geſchichte derſelben abgehandelt. Athenäus (lib. 14.) und Porphyrius (Comment. in Ptolem. pag. 298.) führen es an.

4) Vom tragiſchen Tanz. (περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως.) Seine drey Bücher *Harmonicorum elementorum* ſind allein auf uns gekommen, und werden von Euclid, Ariſtides, Ptolemäus, Vitruv, Athenäus, Diogenes von Laerte, Plutarch, Cicero und Boethius angeführt. Man glaubt indeſſen, daß die drey Bücher nicht Theile eines Werks, ſondern mehrerer Werke ſind. Beſonders hängen die beyden erſten Bücher nicht zuſammen. Das zweyte ſcheint kein zweytes, ſondern der erſte Theil eines andern Werks zu ſeyn. Porphyrius citirt es auch als ein erſtes Buch.

446) Hanc autem Laſi et Epigonorum opinionem eam Pythagorici quam Ariſtoxeni reprehenderunt, et ne huiusmodi quid intelligeretur, ſuis definitionibus præcaverunt. *Meibomii notæ in Ariſtoxen. pag. 80.*

447) Tonus eſt locus quidem vocis, ſyſtematis capax, *ictitudine carens. Introd. harmon. pag. 2.*

448) *De muſica cap. 12 pag. 91.*

Ariſtoxenus war der Stifter einer Secte, welche der Pythagoriſchen entgegen ſtand. Die Pythagoräer ſuchten alle Schönheit der Muſik in der richtigen Abtheilung des Monochords, und wenn es auf Beurtheilung des muſikaliſchen Wohlklangs ankam, ſo trauten ſie mehr aufs Auge als aufs Ohr. Die Intervalle waren conſonirend oder diſſonirend, nachdem die Verhältniſſe ihrer Vibrationen einfach oder zuſammengeſetzt waren. Von dieſer Anhänglichkeit an den harmoniſchen Canon, wurden ſie Canonici genannt. Was die Pythagoräer hierin zu viel thaten, das thaten ungefähr die Ariſtoxenianer zu wenig. Bey ihnen galt bloß die Entſcheidung des Ohrs. Ihr Stifter ſagt im zweyten Buch ſeiner harmoniſchen Elemente (Seite 33.) ausdrücklich, die Größe der Intervallen müſſe man mit dem Gehör meſſen, die Wirkungen oder Eigenſchaften derſelben aber mit dem Verſtand. Der Geometer habe die Sinne nicht nöthig, denn Muſikus aber ſey die Feinheit des Gehörs eine Hauptſache, denn es ſey nicht möglich, von Dingen, welche man nicht richtig fühle, ein richtiges Urtheil zu fällen. Ueberhaupt ſey es ſonderbar, eine Kunſt nicht durch denjenigen Sinn beurtheilen zu wollen, für welchen ſie doch zunächſt beſtimmt iſt. Er verwarf daher die Lehre der Pythagoräer von den Vibrationen, Verhältniſſen u. ſ. f. völlig, und hielt ſich bloß ans Gehör und die Erfahrungen deſſelben. Seine Anhänger wurden zum Unterſchied von den Pythagoräern **Muſici** genannt [449]).

Indeſſen wollte **Ariſtoxenus** doch nicht unter die praktiſchen Muſiker gerechnet werden, von deren Mangel an Genauigkeit und Wiſſenſchaften in muſikaliſchen Dingen er mit großer Verachtung ſpricht. Er blieb daher ſeinem eigenen Grundſatz, in der Beſtimmung der Tongrößen bloß dem Gehör zu trauen, nicht getreu, ſondern bediente ſich ebenfalls der Arithmetik dazu, nur auf eine ganz andere Art, als die Pythagoräer gethan hatten. Wenn er daher den **ganzen Ton** in zwölf Theile zerlegte, und dem halben Ton ſechs **Zwölftheile**, dem **Drittheilton** vier **Zwölftheile**, und den **Viertheilton** drey **Zwölftheile** gab, endlich ein ganzes **Tetrachord** in **dreyßig Theile** unterſchied, ſo ſieht man leicht, daß bey einem ſolchen Proceß das bloße Ohr nichts entſcheiden konnte, und daß Ariſtoxenus nicht weniger rechnen mußte, als die Pythagoräer. Da er noch auſſerdem das diatoniſche Klanggeſchlecht in ein **weiches** und ſyntoniſch-diatoniſches, und das chromatiſche in ein **weiches**, fünftheiliges und toniſch-chromatiſches unterſchied, ſo bekam er, das enharmoniſche Klanggeſchlecht mit eingerechnet, ſechs verſchiedene Arten von Tetrachorden nach folgenden Verhältniſſen:

1) **Weiches diatoniſches Klanggeſchlecht;**

6	+	9	+	15	=	30
	f		g		a	
120		114		105		90

Dies Tetrachord enthält einen halben Ton, ein Intervall von drey Viertheiltönen, und eines von einem ganzen und Viertheilton.

2) **Syntoniſch-diatoniſches Geſchlecht;**

6	+	12	+	12	=	30
120		114		102		90

enthielt einen halben und zwey ganze Töne.

449) Canonicus univerſim eſt *harmonicus*; qui de concentu harmonico verba facit. Differunt autem *Muſici* et *Canonici*. Muſici, ſunt qui, harmonici, a ſenſibus excitantur. Canonici, ſunt harmonici Pythagorici. Utrique vero, generali nomine, ſunt Muſici. *Ptolemais Cyrenæa*, (*illuſtris famina*) *in Muſices inſtitutione Pythagorica*, *apud Porphyrium*, *ex verſ. Wallis. Oper. mathem. tom. 3. p. 207.*

5) **Weiches chromatiſches Geſchlecht;**

		4	+	4	+	22	==	30
120		116		112		90		

von zwey Drittheiltönen und einem Intervall, welches einen ganzen, halben und Drittheilton enthält.

4) **Das fünfthalbige chromatiſche Geſchlecht;**

		4½	+	4½	+	21	==	30
120		115 30		111		90		

beſtand in zwey Intervallen, deren jedes einen Viertheil- und Achttheilton, und einem andern, welches ſieben Viertheiltöne enthielt.

5) **Das toniäiſch-chromatiſche Geſchlecht;**

		6	+	6	+	18	==	30
120		114		108		90		

mit zwey halben Tönen und einem Intervall von einem ganzen und halben Ton. (Triemitonium)

6) **Das enharmoniſche Geſchlecht;**

		3	+	3	+	24	==	30
120		117		114		90		

welches aus zwey Viertheiltönen und dem Ditone oder unſerer großen Terz (Ditonus) beſtand.

Nur wenige Intervallen nach dieſen Verhältniſſen würden in der neuern Muſik brauchbar ſeyn, und wenn ſie die Ariſtorenianer wirklich ſo geſungen oder geſpielt haben, ſo kann ihre Melodie unmöglich angenehm fürs Ohr geweſen ſeyn. Schon den Alten kam daher dieſe Art die Intervallen zu meſſen, ſehr unſtatthaft vor, und ſowol **Ptolemäus** (Harmonicor. lib. 1. cap. 9.) als **Porphyrius** eifern ſehr dagegen.

So unzulänglich übrigens für die neuern Zeiten ſowol die pythagoriſche als ariſtorenianiſche phyſikaliſche und mathematiſche Klanglehre iſt, ſo hat ſie doch ihre Anhänger gefunden, und iſt vom **Carteſius**, **Euler** und **Buffon** befolgt und angenommen worden.

§. 125.

Euclides iſt unter den alten Theoriſten der erſte und älteſte, welcher die mathematiſche Klanglehre mit einer gewiſſen Ordnung behandelt hat. Er lebte in der Zeit des egyptiſchen Königs **Ptolemäus Lagus**, oder ungefähr 277 Jahre vor Chriſto. Von ſeinen Schriften ſind auch zwey auf uns gekommen, deren Inhalt muſikaliſch iſt, nämlich ſeine Introductio harmonica, und ſeine Sectio canonis. Beide ſind in der Meibomiſchen Ausgabe der griechiſchen Muſiker enthalten. Die **Introductio harmonica** (Εισαγωγη αρμονικη,) haben einige einem **Cleonidas**, andere einem gewiſſen **Pappus** zuſchreiben wollen, weil ihre Namen auf einigen Abſchriften derſelben befindlich waren. **Meibom** iſt aber der Meynung, daß die erwähnten beyden Namen bloß deswegen auf verſchiedene Abſchriften gekommen, weil ſie von **Cleonidas** und **Pappus** durchgeſehen, und von Schreibfehlern gereinigt worden. **Georg Valla** gab ſie zuerſt mit einer lateiniſchen Ueberſetzung unter dem Titel: *Cleonidæ Harmonicum Introductorium* im Jahr 1498. zu Venedig heraus. Unter dem Namen des **Euclid** wurde ſie erſt

im Jahr 1557. zu Paris, durch **Joh. Pena**, einen Königl. Mathematiker bekannt gemacht [450]). Nachher wurden noch mehrere Ausgaben davon veranstaltet, bis sie endlich von **Meibom** in dessen Sammlung aufgenommen worden. Die **Sectio Canonis** ist der Introduction bey allen Ausgaben angehängt, und enthält kurze und deutliche Definitionen von den verschiedenen Theilen der griechischen Musik, nämlich von den Klängen, Intervallen, Klanggeschlechten, Systemen u. s. f.

Euclid war der erste, welcher demonstrirte, daß eine Octave etwas kleiner als sechs ganze Töne [451]), die Quarte kleiner als zwey Töne und ein halber, und die Quinte kleiner als drey und ein halber Ton sey [452]). Man sollte denken, er hätte durch diese Bemerkung auf die Nothwendigkeit einer Temperatur verfallen müssen; es findet sich aber in seinen beyden Schriften keine Spur eines solchen Gedankens. Dies ist ein neuer Beweis, daß die Töne zu seiner Zeit noch nicht in so mannichfaltigen Beziehungen gebraucht wurden, wie in den neuern Zeiten nach der Einführung der Harmonie. **Euclid** behauptete auch, der halbe Ton des **Aristoxenus** sey kein wirklicher halber Ton, sondern ein kleineres Intervall in dem Verhältniß 256 zu 243.

§. 126.

Didymus, ein Sohn des **Heraclides**, war nach dem **Suidas** ein Grammaticus, und vorzüglich guter Musikus. Er lebte unter dem Kaiser **Nero**, von welchem er sehr geschätzt wurde. Nach dem **Porphyrius** [453]) hat er ein Werk geschrieben, welches von dem Unterschied zwischen der pythagorischen und aristoxenischen Musik handelte, aber verloren gegangen ist. Der nämliche **Porphyrius** giebt uns eine kurze Nachricht von den musikalischen Meynungen desselben, und **Ptolemäus** (Harmonicor. lib. 2. cap. 14.) sogar seine Intervallenverhältnisse in allen drey Klanggeschlechten auf folgende Art:

1) *Genus enharmonicum* [454]).

H			C		D		E	
120	0	$\frac{32}{31}$	116	$15\frac{31}{30}$	112	$30\frac{5}{4}$	90	0

2) *Genus chromaticum* [455]).

H			C		D		E	
120	0	$\frac{16}{15}$	112	$30\frac{25}{24}$	108	$0\frac{6}{5}$	90	0

3) *Genus diatonicum* [456]).

H			C		D		E	
120	0	$\frac{16}{15}$	112	$30\frac{10}{9}$	101	$15\frac{9}{8}$	90	0

450) ΕΥΚΛΕΙΔΟΥ εἰσαγωγὴ Ἁρμονικὴ του αυτου κατατομὴ κανόνος. Euclides rudimenta musices. Ejusdem sectio regulæ Harmonicæ e Regia Bibliotheca desumpta, ac nunc primum græce et latine excusa, Ioanne Pena regio Mathematico interprete. Parisiis apud Andr. Wechelum, 1557. 4.

451) *Theorema 14.* Diapason est minus sex tonis. *Sect. canon. pag. 34. Edit. Meibom.*

452) *Theor. 15.* Diatessaron minus est duobus tonis et hemitonio. Item Diapente minus est tribus tonis et hemitonio. *Ibid.*

453) Didymus Musicus — — — in libro de differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum. *Comment. in Harm. Ptolem. pag. 209.*

454) — secundum Didymum; in rationibus sesquiquarta, et sesquitrigesima, et sesquitrigesimaprima. $\frac{5}{4}+\frac{31}{30}+\frac{32}{31}=\frac{4}{3}$

455) secundum Didymum; in rationibus sesquiquinta, et sesquivigesimaquarta, et sesquidecimaquinta. $\frac{6}{5}+\frac{25}{24}+\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$

456) — secundum Didymum; in rationibus sesquioctava, et sesquinona, et sesquidecimaquinta. $\frac{9}{8}+\frac{10}{9}+\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$

Diese Verhältnisse hatte **Didymus** mit dem **Architas** und **Eratosthenes** gemein. Uebrigens ist es merkwürdig, daß **Didymus** zuerst einen großen und kleinen ganzen Ton, in den Verhältnissen $\frac{9}{8}$ und $\frac{10}{9}$, so wie auch einen großen halben Ton, in dem Verhältniß $\frac{16}{15}$ in seinem diatonischen Klanggeschlechte aufgenommen, das wahre Verhältniß der großen und kleinen Terz $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{5}$ gefunden, und dadurch den Weg zu unserer Tonleiter gebahnt hat, in welcher nur allein Harmonie, oder eine Musik in mehreren Stimmen zugleich ausgeübt werden kann. Viele haben die Ehre, diese ersten Schritte zur Erfindung der Harmonie gemacht zu haben, dem **Ptolemäus** zugeschrieben, welcher häufig nach der Versicherung des **Porphyrius** (Comment. in Harm. Ptolem pag. 190.) die Meynungen und Lehrsätze des **Didymus** vorgetragen hat, ohne seine Quelle zu nennen [457]); es ist aber ziemlich einleuchtend, daß **Didymus** gegründete Ansprüche darauf hat. **Doni** nimmt dies in seiner Abhandlung: del Sintono di Didimo e di Tolemeo (Oper. omn. T. I. pag. 349.) als ausgemacht an, und sagt ausdrücklich, **Didymus** sey der erste gewesen, welcher der diatonischen Octave ihre zur Harmonie bequeme Einrichtung gegeben habe. Seine Verfahrungsart wird in eben der Abhandlung deutlich und weitläuftig aus einander gesetzt.

§. 127.

Einer der jüngsten, aber auch zugleich der gelehrtesten Theoristen unter den Griechen, war **Claudius Ptolemäus** aus Pelusium in Egypten. Er lebte die meiste Zeit in Alexandrien, und erhielt daher den Beynamen **Alexandrinus**. Er hat viele astronomische Beobachtungen gemacht, welche er zu Canopus in Säulen eingraben ließ. Man kann daraus ungefähr die Zeit seines Flors bestimmen. Im zweyten Jahr des **Adrianus**, oder 124 Jahre nach Christo beobachtete er eine Mondsfinsterniß, und im zweyten Jahre der Regierung des **Antoninus Pius**, 139 Jahre nach Christo, machte er zu Alexandrien Beobachtungen an den Planeten. In seinem chronologischen Verzeichniß aller Könige führt er an, daß **Antoninus Pius** 23 Jahre regiert habe. **Ptolemäus** muß also nach dem Jahre 161 nach Christo noch gelebt haben. Der Araber **Haly** glaubt er sey 78 Jahre alt geworden.

Nicht blos die mathematischen und astronomischen Wissenschaften haben dem **Ptolemäus** viel zu danken, sondern auch die Musik. Der Geist der Ordnung, welcher durch das Studium der Mathematik gebildet wird, trug sich auch in seine Begriffe von musikalischen Dingen über, und machte ihn hierin zu einem freyern, kühnern, stärkern und richtigern Denker, als alle seine Vorgänger, selbst **Euclid** nicht ausgenommen, waren. Man hat es aber bezweifeln wollen, daß das musikalische Werk, welches wir unter seinem Namen haben, wirklich von ihm sey, und **Jonsius** und **Meursius** haben es einem Pythagoräer **Ptolemäus Philadelphus** zugeschrieben. **Fabricius** (Bibl. gr.) führt indessen gute Gründe gegen diese Meynung an, worunter der wichtigste ist, daß die Lehren der Pythagoräer darin bestritten werden, folglich das Werk keinen Pythagoräer zum Verfasser haben kann.

Das Werk des **Ptolemäus** führt den Titel: Harmonicorum libri tres. Die erste Ausgabe davon besorgte **Antonius Gogavinus** zu Venedig 1562 bloß in einer lateinischen Uebersetzung. **Keppler** wollte es mit dem griechischen Text und einer lateinischen Version ebenfalls herausgeben, wurde aber an der Vollendung dieser Arbeit gehindert [458]). Die Arbeit des **Gogavinus** wurde vom **Meibom** sehr heruntergesetzt, und behauptet, sowol in der Uebersetzung des **Ptolemäus** als des **Aristoxenus**, welchen **Gogavinus** zugleich, ebenfalls nur in einer Uebersetzung herausgab, sey der wahre Sinn des

457) Diese Quelle war das angeführte Werk des Didymus vom Unterschied der pythagoräischen und aristoxenischen Lehrsätze in musikalischen Dingen.

458) S. *Harmonices mundi libr. V. pag. 249.*

Tertes meistens verfehlt. Endlich erhielten wir durch den Engländer **Wallis** im Jahr 1682 eine bessere Ausgabe des **Ptolemäus** in 4., welche nachher im Jahr 1699 im dritten Band seiner mathematischen Werke nebst dem Commentar des **Porphyrius**, und der Harmonik des **Manuel Bryennius** aufs neue abgedruckt wurde. Die nähere Anzeige des Inhalts dieser Werke bleibt bis zum dritten Theil dieses Kapitels von der Litteratur der griechischen Musik, verspart.

Warum **Ptolemäus** hier einen Platz bekommt, wo von den verschiedenen Sekten der Griechen über die Theorie der Töne gehandelt wird, ist vorläufig schon §. 103 und 121 angeführt worden. Er war nämlich ein Mittler zwischen den Pythagoräern und Aristorenianern, nahm einen großen Theil der pythagoräischen, und einige der aristorenischen Grundsätze an, machte sich dadurch zum Haupt einer eigenen Sekte, und bildete folgendes System.

Die Criteria der Harmonie sind (sagt er) das Gehör und das mathematische Verhältniß (ratio). Beyde wirken auf eine verschiedene Art, nämlich das Gehör nach der Materie und Empfindung, und die Ratio nach der Form und Ursache [459]). In ihrer Vereinigung unterstützen sich beyde einander, und sind weit weniger Verirrungen ausgesetzt, als eines ohne das andere seyn würde. Hierauf reducirte er die alten dreyzehen oder funfzehen Tonarten auf sieben, weil er glaubte, es sey bequem, gerade nur so viele Tonarten zu haben, als es Octavengattungen gebe [460]). Vorzüglich scheint er geneigt gewesen zu seyn, verschiedene Tonleitern zu bilden. Er giebt in seinem Werk blos von der diatonischen Scala acht Arten an, deren zwey von ihm selbst, die übrigen sechs aber von ältern Tonkünstlern, z. B. von **Architas** aus Tarent, **Aristorenus**, **Eratosthenes** und **Didymus** waren. Die meisten sind unbrauchbar, und nur eine einzige, welche nach der des **Didymus** gebildet zu seyn scheint, ist so beschaffen, daß sie allenfalls auch von neuern Ohren erträglich gefunden werden könnte. Im vorhergehenden §. ist angeführt, daß **Didymus** zuerst zwey Arten von ganzen Tönen, nämlich den großen und kleinen, und einen großen halben Ton in die diatonische Leiter aufgenommen habe. In seinem diatonischen Tetrachord war ein **großer halber Ton** 15—16. H—c; ein **kleiner ganzer Ton**, 9—10. d—e; und ein großer ganzer Ton, 9—8. c—d enthalten, und diese vier Intervallen in die Gränze einer reinen Quart 3—4 eingeschlossen. **Ptolemäus**, der beynahe volle zwey Jahrhunderte nach dem **Didymus** lebte, behielt diese Verhältnisse bey, veränderte aber die Stelle des kleinen ganzen Tons, und setzte in seinem diatonischen Tetrachord die Ration 9—8, wo **Didymus** 10—9 gebraucht hatte, und so umgekehrt. Das System, worin er diese Einrichtung machte, nannte er das **syntonisch-diatonische System.** (Diatonum intenſum). Diese Einrichtung ist auch in den neuern Zeiten angenommen worden, und **Wallis**, **Smith**, **Donius** und andere berühmte Harmoniker haben gefunden, daß sie die beste Abtheilung der musikalischen Scala sey.

III. Von der Semeiographie (Notation) der Griechen.

§. 128.

Unter allen Hülfsmitteln, die Musik auf einen gewissen Grad von Vollkommenheit zu bringen, war gewiß die Erfindung von Notenschrift, das wichtigste [461]). Alles, was die Griechen in ihrer Musik vor den Egyptiern, Hebräern und andern alten Völkern voraus hatten oder haben konnten, war vielleicht größtentheils dem Einfluß dieser Erfindung zuzuschreiben, welche sie, nach allen Nachrichten,

459) Harmonicque criteria quidem ſunt, Auditus et Ratio: ſed alio atque alio modo. Quippe auditus ſecundum materiam et paſſionem: ratio, ſecundum formam et cauſam. *Porphyrii comment. pag. 195.*

460) *Ptolemaï Harmonicor. lib. II. cap. 9.* **Vergl. §. 117.**

461) Man vergleiche hiermit §. 58 bis 66 in der Einleitung.

die uns die Geſchichte hierüber giebt, zuerſt gemacht haben. Und wenn ſie dieſer nützlichen und großen Erfindung ungeachtet, dennoch in der Vervollkommung ihrer Muſik nicht dahin kommen konnten, wohin ſie ihre Liebe dazu, und ihre ſtete Uebung derſelben hätte führen müſſen, ſo iſt es vielleicht ebenfalls einzig und allein der mangelhaften Beſchaffenheit derſelben beyzumeſſen, ſo kam es daher, daß ſie in der Kindheit der Kunſt zur Bezeichnung weniger Töne und weniger Modificationen derſelben zwar hinreichend war, aber unglücklicherweiſe den fernern allmäligen Erweiterungen derſelben ohne große Schwierigkeiten und Verwirrungen auf dem alten Weg nicht folgen konnte.

So wie die Griechen die Buchſtaben ihres Alphabets zu arithmetiſchen Zahlen und chronologiſchen Zeitberechnungen gebrauchten, ſo gebrauchten ſie dieſelben auch zur Bezeichnung ihrer Töne. Von der erſten Einrichtung und Anwendung dieſer Buchſtaben zu Tonzeichen, (welche von einigen zwar dem Pythagoras zugeſchrieben wird, aber (§. 86) wahrſcheinlicher dem einige Jahrhunderte ältern Terpander gehört), hatten die Griechen noch zu wenig Bemerkungen über die Verſchiedenheiten und Aehnlichkeiten der Töne unter ſich gemacht, als daß ſie nur die wirklich verſchiedenen mit verſchiedenen, die ähnlichen aber mit ähnlichen Zeichen hätten bezeichnen können. Sie bemerkten die Aehnlichkeit der Octave mit ihrem Grundton, und die ähnliche Fortſchreitung der dazwiſchen liegenden Intervallen noch zu wenig, oder gar nicht, um jeder Octave mit ihren Leitern ähnliche Zeichen geben zu können, ſondern gaben jedem Ton, er mochte den übrigen ähnlich oder unähnlich ſeyn, ein verſchiedenes Zeichen, und erſchwerten ſich dadurch ihre Notenſchrift nicht nur außerordentlich, indem mit der Zeit eine immer größere Menge von Zeichen erforderlich wurde, ſondern verfehlten auch das erſte Grundgeſetz einer jeden Schrift, nach welchem das Zeichen eine bildliche Vorſtellung des Bezeichneten ſeyn ſoll und muß. Da die Töne der Muſik auf- und abſteigen, das heißt, höher oder tiefer werden, und nur in dieſer Eigenſchaft eigentlich zur Muſik gehören, ſo mußten auch die Zeichen derſelben ſo beſchaffen ſeyn, daß das Auf- und Abſteigen angedeutet wurde. Allein die Griechen ſchrieben alle ihre Tonzeichen horizontal, gerade als wenn ihre ganze Muſik aus einem einzigen ausgehaltenen Tone beſtanden hätte.

§. 129.

Ob die allererſten Tonzeichen der Griechen ſchon aus ihrem Alphabet genommen waren, iſt nicht zu beſtimmen. So wie man geglaubt hat, daß die hebräiſchen Accente als Tonzeichen gedient haben, ſo haben auch viele Gelehrte die griechiſchen Accente urſprünglich für muſikaliſche Zeichen gehalten. Unwahrſcheinlich iſt dieſe Meynung nicht; denn wenn wir annehmen, daß alle Muſik in den älteſten Zeiten aus Geſang beſtand, und dieſer Geſang nichts als eine gewiſſe Art von Deklamation der Gedichte war, wie man aus ſehr vielen Stellen der alten Schriftſteller ſchließen muß, ſo waren die Accente zur Bezeichnung eines ſolchen zwiſchen der Rede und dem Geſang liegenden Mitteldings vollkommen hinreichend. Aber auf welche Weiſe ſollen ſie zur Bezeichnung der Inſtrumentalmuſik gedient haben? Obgleich die Inſtrumente nichts anders ſpielten, wie wir ebenfalls häufig verſichert werden, als das was die Stimme ſang, ſo iſt doch nicht einzuſehen, auf welche Weiſe ein Inſtrument, welches durchaus Töne von einer beſtimmten Höhe oder Tiefe haben muß, die beym Singen der Gedichte gebräuchliche Mittelgattung von Tönen nachahmen konnte. Und konnte es dieſes nicht, ſo waren auch die Accente zur Bezeichnung ſeiner Töne unnütz.

Da wir nun zu weit von dieſen erſten Zeiten der Griechen entfernt ſind, als daß in einer ſolchen Sache noch jetzt etwas entſchieden werden könnte, ſo ſtehen wir, ob ſich gleich noch manches darüber anführen ließe, davon ab, und reden blos von derjenigen Notation, von welcher unwiderſprechliche Zeugniſſe vorhanden ſind, deren wahre Beſchaffenheit alſo vollkommen begriffen und erwieſen werden kann.

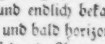
§. 130.

Die Griechen bedienten ſich zur Bezeichnung ihrer Muſik der Buchſtaben ihres Alphabets. Da ſie nun vier und zwanzig Buchſtaben hatten, und ihr größtes Syſtem, oder ihre vollkommenſte Tonleiter ſich nicht über zwey Octaven erſtreckte, ſo hätte man glauben ſollen, ſagt Rouſſeau in ſeinem muſikaliſchen Wörterbuch [462]), daß ſie vollkommen damit hätten auskommen müſſen, um ſo mehr, da ihre Muſik nichts als eine notirte Poeſie war, deren Rhythmus durch das Metrum hinlänglich beſtimmt wurde, ohne daß man auch dafür beſondere Zeichen bedurfte. Sie kamen aber nicht nur nicht damit aus, ſondern mußten ſogar noch auf eine ungeheure Vervielfältigung derſelben denken. Die Urſache einer ſolchen Vervielfältigung lag, wie ſchon erinnert iſt, darin, daß man an dem, was bezeichnet werden ſollte, alle Aehnlichkeit überſah, und ihnen eben ſo wie den wirklich verſchiedenen Dingen, verſchiedene Zeichen gab. So war es z. B. ſehr überflüßig, der Inſtrumentalparthie andere Zeichen zu geben, als der Singſtimme, da beyde eine und eben dieſelbe Melodie auszuführen hatten. Eben ſo verfuhren ſie mit der Bezeichnung ihrer Tonarten. Anſtatt den Tönen ihres ganzen Syſtems ſolche feſte und bleibende Zeichen zu geben, die in jeder neuen Beziehung dieſelben bleiben konnten, gaben ſie jedem Ton ſo oft ein anderes Zeichen, als er in einer andern Verbindung vorkam. Sie hatten daher beſondere Zeichen für die Singſtimme, für die Inſtrumente, für jede ihrer funfzehen Tonarten, für ihre drey Klanggeſchlechte u. ſ. w. Da ſie nun funfzehen Tonarten hatten, und jeder derſelben nicht ſechszehen, ſondern achtzehen Töne gaben, (ſ. §. 104) ſie ferner doppelt, einmal für die Singſtimme, ſodann für die Inſtrumente bezeichneten, ſo brauchten ſie ſchon allein für dieſe doppelte Bezeichnung ihrer Tonarten 15mal 36, oder 540 Zeichen. Außerdem mußte auch noch jede Tonart, nachdem ſie in einem von den drey Klanggeſchlechten ausgeübt wurde, ihre beſondere Zeichen haben, ſo daß man nun die vorigen 540 Zeichen mit der Zahl der drey Klanggeſchlechte multipliciren muß, folglich genau 1620 verſchiedene Zeichen erhält. Gerade dieſe Zahl findet ſich beym Alypius.

Ob es indeſſen gleich unleugbar iſt, daß dieſe griechiſche Notenſchrift zu viele Zeichen bedurfte, um bequem und gut ſeyn zu können, ſo leidet doch die obige Berechnung noch einige Einſchränkung. Bürette hat ſich offenbar verrechnet, und nicht daran gedacht, daß in jedem Syſtem von achtzehen Tönen acht unbewegliche (Soni ſtantes) befindlich ſind, welche allen drey Klanggeſchlechten gemein waren, und vom Alypius mit einerley Zeichen bezeichnet werden. Man kann daher in den drey Klanggeſchlechten einer jeden Tonart nur 33 Zeichen für die Singſtimme, und eben ſo viele für die Inſtrumente, folglich 66 annehmen. Wenn nun dieſe 66 mit den funfzehen Tonarten multiplicirt werden, ſo ergiebt ſich, daß die Griechen anſtatt der 1620 verſchiedenen Notenzeichen des Bürette nur 990, nämlich 495 für die Singſtimme, und 495 für die Inſtrumente hatten [463]).

§. 131.

Dieſe immer noch ſehr große Anzahl von Tonzeichen wurde blos aus den 24 Buchſtaben des griechiſchen Alphabets geformt. Die Buchſtaben wurden bald mit großer, bald mit kleiner Schrift geſchrieben; einige behielten ihre urſprüngliche große oder kleine Geſtalt, andere wurden verſtümmelt; einige verdoppelt, andere verlängert; und endlich bekamen noch andere ſehr verſchiedene Richtungen bald rechts, bald links, bald umgekehrt und bald horizontal. So gab man z. B. dem einzigen Gamma ſieben verſchiedene Stellungen auf folgende Art:



und bezeichnete damit ſieben verſchiedene Töne. Das Lambda Λ wurde bald liegend < bald umge-

462) Im Artikel Noten. 463) *Entretiens ſur l'état de la Muſique grecque, pag.* 47.

kehrt V bald zurückgekehrt > u. ſ. f. gebraucht. Das Pi erhielt folgende verſchiedene Stellungen: Π. Π. ⊐. ⊐. Γ. Π. u. ſ. f. Alle dieſe Veränderungen in den Formen der Buchſtaben waren indeſſen noch nicht hinreichend zur Bezeichnung der griechiſchen Muſik. Man mußte noch mehrere Unterſcheidungsmittel erfinden. Man nahm daher nun auch die Accente noch zu Hülfe, um die Bedeutung der Buchſtaben in jeder Form zu verändern, und da auch dieſes Mittel noch nicht hinreichen wollte, ließ man die Accente für ſich allein als Noten gelten. So war z. B. nach dem **Alypius** die Saite **Hyperboläon Diatonos** in der lydiſchen Tonart des diatoniſchen Klanggeſchlechts für die Singſtimme mit einem M, für die Inſtrumente aber mit einem zerſtümmelten Π mit dem **Akutus**, und die **Parameſe** der hyperjaſtiſchen Tonart, ebenfalls im diatoniſchen Klanggeſchlecht für die Inſtrumente mit einem bloßen (ˏ) **Gravis** bezeichnet.

Da die Töne der Singſtimme mit andern Zeichen bezeichnet wurden, als die Töne der Inſtrumente, ſo mußten die Griechen, obgleich die Melodie für die Stimme und Inſtrumente völlig einerley war, dennoch ſtets zwey verſchiedene Notenreihen für ſie ſchreiben. Die oberſte über dem Text befindliche Reihe war für die Stimme, und die nächſte für die Inſtrumente [454]). Man ſollte denken, es wäre bequemer geweſen, die für die Singſtimme gehörigen Noten dem Text am nächſten zu ſchreiben. Von dieſem uns ſonderbaren Verfahren führt **Meibom** aus einem Fragment des ältern **Bacchius** folgenden Grund an: „Die obere Notenlinie iſt für das Gedicht; die untere für die Lyre; weil der „Mund, welcher allein die Worte hervorbringt, von der Natur über die Hände geſetzt iſt, welche die „Töne aus dem Inſtrument hervorbringen.“ Wenn die Griechen aus ähnlichen Gründen zu ſo vielen Tonzeichen gekommen ſind, ſo wird es einigermaaßen erklärlich, warum ſo wenig Ordnung, Analogie u. ſ. f. darin herrſcht.

Damit der Leſer deutlich ſehe, wie es mit dieſer doppelten Notenreihe beſchaffen war, will ich aus dem **Alypius** die doppelte Bezeichnung der lydiſchen Tonart in dem diatoniſchen Klanggeſchlecht herſetzen. Sie hatte folgendes Anſehen:

7 ⊤ Ɛ Φ C Ρ M I Θ Γ ∪ Z Ɛ ∪ Θ ⊥ M′ I

⊢ Γ L ⊦ C ∪ ⊤ ⊲ V N Z ⊏ ⊔ Z ɳ ɾ Π′ ⊲′

Man denke ſich nun unter dieſen beyden Reihen eine Zeile griechiſchen Text, welcher nach der obern Notenreihe geſungen wird, ſo hat man eine richtige, obgleich noch nicht vollkommene Vorſtellung von der muſikaliſchen Schreibekunſt der Griechen. Daß beyde Reihen einerley Töne bedeuten, folglich die Stimme und die Inſtrumente im Einklange mit einander fortgehen, beweiſt **Alypius** theils durch beſondere Erklärungen, theils auch dadurch, daß er die nämlichen Töne in allen ſeinen Tonarten gegen einander ſtellt. Der unterſte Ton, oder **Proslambanomenos** hatte alſo für die Singſtimme ein unvollſtändiges Zeta, und für die Lyre ein horizontal gekehrtes Tau. **Hypate Hypaton**, ein umgekehrtes und ein rechtes Gamma **Paypate Hypaton**, ein unvollkommenes Beta und ein umgekehrtes Gamma. **Hyparon diatonos**, ein Phi und ein doppeltes Gamma. **Parypate meſon**, ein Rho und ein umgekehrtes Sigma. **Meſon diatonos**, ein Mi und ein verlängertes Pi. **Meſe**, ein Jota und ein liegendes Lambda. **Trite Synemmenon**, ein Theta und ein umgekehrtes Lambda. **Synemmenon diatonos**, ein Gamma und ein Ni. **Nete Synemmenon**, ein umgekehrtes Omega und Zeta. **Parameſe**, ein Zeta und liegendes Pi. **Trite Diezeugmenon**, ein Epſilon und verkehrtes Pi. **Diezeugmenon Diatonos**, ſo wie **Nete Synemmenon**, ein umgekehrtes Omega und Zeta, weil beyde auf der Lyre einerley Saite waren.

454) Superiores notæ ſunt dictionis; inferiores, percuſſionis. *Alypii* introd. muſica, pag. 2.

Note **Diezeugmenon**, ein horizontales **Phi**, und ein kleines verlängertes **Era**. Trite **Hyperbolâon**, ein umgekehrtes **Ypſilon** und ein halbes **Alpha**. **Hyperbolâon Diatonos**, ein **Ni** und verlängertes **Pi**, mit Accenten. Note **Hyperbolâon**, ein **Jota** und ein liegendes **Lambda**, mit einem Accent.

§. 132.

In der neuern Notenſchrift wird durch ein und eben daſſelbe Zeichen nicht nur die Höhe oder Tiefe der Töne, ſondern auch die Dauer derſelben angedeutet. Die ganze Zahl der griechiſchen Tonzeichen beſtimmte aber bloß die Höhe oder Tiefe der Töne. Die Dauer derſelben wurde durch die langen und kurzen Sylben des Textes beſtimmt, die zum Ueberfluß für diejenigen Tonkünſtler, welche ſie etwa nicht wußten, durch die beyden Ziffern 1 und 2, oder die beyden erſten Buchſtaben des Alphabets **Alpha** und **Beta** beym Anfang eines Stücks angezeigt wurden. Durch das **Alpha** oder die Einheit wurde eine kurze, und durch das **Beta** eine lange Sylbe bezeichnet. Man kann hieraus ſchließen, 1) daß aller Geſang ſyllabiſch war, 2) daß auch unter Inſtrumentalmelodien Texte geſchrieben werden mußten, um dem Spieler die Länge und Kürze der Töne anzudeuten, oder, wenn dies nicht war, 3) daß gar keine bloſſe Inſtrumentalmuſik ſtatt fand. Gegen die beyden letzten Folgen laſſen ſich gegründete Einwendungen machen, denn wir haben hinlängliche Zeugniſſe; daß in den pythiſchen Spielen (§. 79.) für bloſſe Inſtrumentalmuſik Preiſe ausgeſetzt waren. Doch dies iſt nicht die einzige Unbegreiflichkeit, die ſich in der Theorie der griechiſchen Muſik findet, und welche, ſo viele Mühe man auch anwenden mag, niemand wegräumen kann.

§. 133.

Burney hat ſich viele Mühe gegeben, in der muſikaliſchen Zeichenlehre der Griechen eine gewiſſe Regelmäßigkeit, und einen gewiſſen Zuſammenhang aufzuſuchen. Seine Mühe iſt indeſſen größtentheils unbelohnt geblieben, und hat ihn bloß auf einige Vermuthungen geleitet, deren Inhalt kürzlich folgender iſt:

1) **Daß die Ordnung der Noten für die Inſtrumente viel verwirrter und unerklärlicher iſt, als für die Singſtimme.**

Dies iſt unter vielen Unbegreiflichkeiten noch eine der begreiflichſten. Da die Bezeichnung einer Singmelodie unſtreitig früher aufkam, als die Bezeichnung einer Inſtrumentalmelodie, ſo konnte ſie wenigſtens das Verdienſt der Einfachheit haben, und behalten. Die Bezeichnung der Inſtrumentalmuſik hingegen, die, ob ſie gleich mit dem Geſang einerley Töne hatte, dennoch verſchieden bezeichnet werden ſollte, wurde als ſpäterer Zuſatz, Flickwerk, ohne Ordnung und Zuſammenhang. Wenn wir indeſſen im Stande wären, in unſern Zeiten eine richtige Kenntniß von der Beſchaffenheit der griechiſchen Saiteninſtrumente, und der Art und Weiſe, wie ſie geſpielt wurden, zu erhalten, ſo würde uns vielleicht auch dieſe anſcheinende Unordnung in der Bezeichnung ihrer Melodien erklärlicher werden. Denn es könnte wol ſeyn, daß durch die für die Inſtrumente beſtimmte Notenreihe nicht eigentlich die Töne, ſondern nach Art unſerer Lauten- und Citherntabulaturen nur die Stellen angedeutet worden wären, auf welchen die verlangten Töne gegriffen werden mußten. In dieſem Fall wäre es ſodann ſehr begreiflich, daß ſie mit der Singparthie dem Anſchein nach durchaus keinen Zuſammenhang haben konnte. Da unſere lautenartigen Inſtrumente offenbar ſehr alten und wahrſcheinlich griechiſchen Urſprungs ſind, kann man nicht glauben, daß auch ihre Bezeichnungsart, ihre ſogenannte Tabulatur eben dieſes Urſprungs iſt?

2) **Daß das enharmoniſche Klanggeſchlecht, welches in Dieſen oder Viertheilstönen fortſchreitet, in ſeiner Notenſchrift das ordentlichſte iſt.**

Hieraus ſchließt Hr. B.: das enharmoniſche Klanggeſchlecht, ſo natürlich und ſchwer es uns auch vorkomme, müſſe nicht nur ſehr alt, ſondern auch das erſte geweſen ſeyn, für welches man Noten erfunden habe. Dies widerſpricht der Hypotheſe von der Beſchaffenheit der alten **Enharmonik** nicht nur, welche Hr. B. angenommen hat, (§. 112.) ſondern auch vielen Zeugniſſen alter Schriftſteller, welche alle darin übereinſtimmen, daß diejenige **Enharmonik**, welche in Dieſen fortſchritt, eine jüngere Verfeinerung der Kunſt war [455]).

3) **Daß es üblich geweſen ſeyn müſſe, die Tonarten rückwärts, von oben nach unten zu leſen.**

Dieſe Vermuthung folgt aber nicht aus der Beſchaffenheit der griechiſchen Notenſchrift, ſondern aus der Beſchaffenheit der in den Tonleitern liegenden Intervalle, und zum Theil aus den Benennungen derſelben. Da man die alten Tonleitern unſern abſteigenden Molltonarten ähnlich glaubt, welchen der Vorzeichnung nach die große Septime fehlt, ſo ſcheint es, daß ſie abſteigend beſſer als aufſteigend geklungen haben müſſen. Dieſe Meynung iſt indeſſen bloß auf unſer an Harmonie gewöhntes Ohr gegründet, und die große Septime iſt bey uns bloß in harmoniſcher Beziehung ein ſo wichtiges Intervall geworden, daß wir ohne daſſelbe oder ohne einen Erſatz deſſelben weder auf- noch abſteigend eine volle Tonleiter bilden können und mögen. Da die Griechen die harmoniſche Beziehung dieſes Intervalls wahrſcheinlich nicht kannten, ſo kann es leicht ſeyn, daß ihnen die kleine Septime eben ſo angenehm klang, daß es ihnen folglich in Abſicht auf Wohlklang einerley war, ob ſie ihre Tonleitern auf- oder abwärts ſangen.

So wie in der Muſik der Griechen alles ſtreitig gemacht werden kann, da man weder die Inſtrumente derſelben nach ihrem Umfang recht kennt, noch von irgend einem Theil derſelben viel mehr als bloße Nachrichten hat, ohne ſie mit praktiſchen Verſpielen belegen zu können, ſo iſt auch darüber geſtritten worden, ob der Ton **Proslambanomenos** der höchſte oder der tiefſte in ihrer Tonreihe geweſen ſey. Ein ſehr verkehrter Gebrauch der griechiſchen Worte, ὑπο, ſub, ὑπερ, ſuper, ὑπατος, ſummus, ὑπατος, imus, und παρα, prope, iuxta, von welchen man nicht genau weiß, ob ſie mehr zur Bezeichnung wirklicher Töne, oder der Stellen gedient haben, auf welchen ſie auf der Lyre lagen, und gegriffen werden mußten, ſcheint Anlaß zu ſolchen Zweifeln gegeben zu haben, und wenn ſie Statt finden ſollten, ſo würden wir in unſerer Kenntniß von den griechiſchen Tonarten, ſo wenig wir auch mit Gewißheit davon ſagen können, doch noch viel weiter zurückgeſetzt werden [456]). Wir hätten bisher

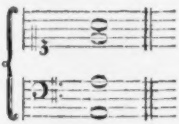
455) Dieſe Kunſtverfeinerung der griechiſchen Tonkünſtler war einer neuern Mode der unſrigen ähnlich, die ſeit einiger Zeit glauben, den Ausdruck, die Schönheit und Wirkung der Muſik dadurch zu vermehren, daß ſie mit der Stimme oder mit einem Inſtrument durch unmerkliche Grade von einem Ton zum andern hinauf oder herunter ziehen. Dieſe Neuerung, wodurch wirklich einige das enharmoniſche Klanggeſchlecht der Griechen nachzuahmen glauben, iſt aber eben ſo unmuſikaliſch als es nur je die Enharmonik der Griechen ſeyn konnte.

456) „Die Griechen brauchten das Wort Hypate, der „oberſte Ton, ſagt Wallis in ſeinem Anhang zur Harmonik des Ptolemäus Seite 159 (Edit. in fol.) wie„wol er der niedrigſte des Tetrachords war: und Nete, „der niedrigſte, oder letzte, ob er gleich der höchſte war. „(Dies geſteht auch Heinrich Stephanus bey dem Wort „νητη, welches er durch ultimam ſeu imam erklärt, und „ὑπατη, imx proximam). Diejenigen alſo, welche „dieſe Namen zuerſt brauchten, nahmen wider unſere „jetzige Gewohnheit) tief für hoch, und hoch für tief. „So nennt auch Nicomachus S. 6 den höchſten der „Planeten, Hypate, und den Mond, den niedrigſten „für uns, Nete. Auch Boethius, in ſeiner Abhandlung von der Muſik, ſetzt in allen ſeinen Diagrammen „die tiefern Töne oben, und die höhern unten an. Er „macht aber den Schluß, daß wir nicht auf die urſprüngliche Bedeutung von ſummus und imus ſehen, ſondern „Hypate und Nete für den erſten und letzten, oder vornehmſten und niedrigſten Ton nehmen müſſen, wie Ariſtides Quintilianus S. 10 gethan hat.“

alles verkehrt angesehen, könnten also eben so wenig Sinn und Verstand darin gefunden haben, als jemand in einem rückwärts gelesenen Gedichte finden würde. So arg ist es indessen noch nicht geworden. Eine Stelle aus dem Canon des Euclid rettet uns von dieser Schande, und zeigt deutlich, daß der Ton Proslambanomenos im Tonsystem der Griechen wenigstens der tiefste, wenn auch nicht gerade das A aus unserer sogenannten Baßoctave war [467]). Euclid nimmt nämlich bey seiner Abmessung des harmonischen Canons Proslambanomenos als die ganze Saite, Mese als die halbe, Nete Diezeugmenon als ein Drittheil, und Nete Hyperbolâon als ein Viertheil an; woraus, wenn wir Proslambanomenos, den tiefsten Ton für unser großes A ansehen, folgende Töne herauskommen:

Doppeloctave.	ä. Nete Hyperbolâon.
Quinte der Octave.	ë. Nete Diezeugmenon.
Octave.	a. Mese.
Grundton.	A. Proslambanomenos [468]);

oder nach unsern Noten:



welches gerade alle Consonanzen sind, welche die Griechen annehmen. Dieser Punkt wäre also, in so ferne er die Ordnung der Tonleiter in Absicht auf Höhe und Tiefe betrift, durch die angeführte Stelle des Euclid von allen fernern Zweifeln befreyt.

§. 134.

So groß indessen die Anzahl der Zeichen in der griechischen Tonschrift war, und so sehr die Erlernung der Musik dadurch erschwert werden mußte, so ist doch dies gewiß nicht der einzige und größte Fehler, den sie hatte. Da der Unterschied vieler ihrer Zeichen nicht größer war, als bey uns manche durch eine bloß veränderte Stellung werden, und diese kleinen Verschiedenheiten von den griechischen Musikschülern eben so leicht begriffen werden konnten, so bald alles übrige seine Richtigkeit hatte, als sie von den unsrigen begriffen werden; so kommt es hierin, so wie in jeder Schrift, nicht sowol auf die Menge der Zeichen, als vielmehr auf die Ordnung und den Zusammenhang derselben an. Keine Schrift in der Welt kann mehr Ordnung und Zusammenhang haben, als die neuere Tonschrift: in der griechischen hingegen wissen wir sie nicht zu finden. Hätte sie wirklich eine solche Ordnung, und einen solchen Zusammenhang gehabt, daß ähnliche Töne auch mit ähnlichen Zeichen bezeichnet worden wären, so hätten z. B. alle Zeichen, welche durch Verstümmelungen, Umkehrungen u. s. f. eines einzigen Buchstaben geformt wurden, eben so mit einander verwandte, oder eigentlich nur verschiedene Modificationen eines einzigen Tones bezeichnen müssen. Allein die Verwandschaft der Zeichen richtete sich auf keine Weise nach der Verwandschaft der Töne, und die verschiedenen Stellungen eines Λ. V. <. >. dienten

467) „Nun weiß man durch die Ueberlieferung, sagt Marpurg, vom Aristiden bis auf den Guido, daß der Ton, den die Griechen den tiefsten unter allen nennen, unser großes A auf dem Clavier in der ersten Octave ist.“ Krit. Einl. in die Gesch. und Lehrs. der alten und neuen Mus. S. 124.

468) S. Sect. canonis, pag. 37 und 38. Edit. Meibom.

zur Bezeichnung solcher Töne, die bey weitem nicht die Aehnlichkeit oder den Zusammenhang unter einander hatten, als die Zeichen. Bloß diese Unordnung, dieser Mangel an Analogie mußte die Erlernung der griechischen Musik erschweren, nicht die Menge der Zeichen allein. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß Plato (de legib. lib. 8.) bloß zur Erlernung der musikalischen Anfangsgründe drey Jahre bestimmte, und dies Studium damit auf seine kürzeste Zeit eingeschränkt zu haben glaubte. Nach Verlauf dieser drey Jahre war aber ein Musikschüler kaum im Stande, alle Noten zu nennen, oder ein Lied in den verschiedenen Tonarten und Klanggeschlechten vom Blatt zu singen und mit der Lyre zu accompagniren. An Geschmack, Ausdruck, Sicherheit und Fertigkeit in allen Arten des Rhythmus, kurz an alles, was eigentlich zum guten Vortrag gehört, war gar nicht zu denken. Zwar macht auch ein neuerer Musikschüler in drey Jahren noch keine großen Schritte, und bedarf viel mehrere Jahre, ehe er im Stande ist, sich zum Rang eines Virtuosen hinauf zu schwingen; allein dies kommt nicht von der Schwierigkeit unserer Notenschrift her, sondern von dem weit größern Umfang unserer Musik überhaupt. Wenn man nun noch bedenkt, daß selbst bey der großen Ordnung und Analogie unserer Tonschrift, dennoch auch unter uns nur wenige so weit kommen, eine Musik mit Fertigkeit in mehreren Schlüsseln, oder gar eine vollständige Partitur lesen zu können, wie viel schwerer muß es nicht den Griechen geworden seyn, bey dem gänzlichen Mangel an Analogie ihrer Tonschrift, so weit zu kommen? Bloß allein aus der Beschaffenheit der griechischen Notenschrift läßt sich begreifen und erweisen, daß die Griechen keine vielstimmige Musik gekannt haben, oder wenn sie sie auch gekannt hätten, doch nicht im Stande gewesen wären, sie aufzuschreiben. Die Entzifferung einer vierstimmigen Partitur nach unserer Art, mit griechischen Noten geschrieben, würde die Beschäftigung eines ganzen Lebens gewesen seyn.

§. 135.

Außer den Tonzeichen, von welchen bisher geredet worden, hatten die Griechen auch noch besondere Worte, womit gewisse Veränderungen ihrer Töne angedeutet wurden. Diese sind **Eclysis, Spondeiasmus** und **Ecbole**. Ob sie für diese Worte auch besondere Zeichen hatten, findet sich weder im Alypius noch in einem andern alten Theoristen. Die drey erwähnten Dinge werden vom **Aristides** erstlich **Intervalle** (horum enim intervallorum usus ad harmoniarum differentias a veteribus fuit adsumtus pag. 28) sodann aber **πάθη**, (haec vero et passiones intervallorum propter rarum usum adpellabantur ibid.) genannt. Aus den Erklärungen, die **Aristides** davon giebt, sieht man, daß sie eigentliche **Versetzungszeichen** sind, welche aber nach dem ältern **Bacchius** (pag. 9) nur im enharmonischen Klanggeschlecht gebraucht wurden. Die **Eclysis** (latein. dissolutio) war also ungefähr das, was wir ein dreyfaches enharmonisches b nennen. (Dissolutio vocabatur trium diesium incompositarum remissio. Arist. pag. 28.) Jedoch erniedrigt hier ein b nicht um einen halben, sondern nur um einen Viertheliston. Der ältere **Bacchius** (pag. 11) erklärt sie eben so. Der **Spondeiasmus** erhöht einen enharmonischen Ton eben so viel, als ihn die **Eclysis** erniedrigte, nämlich um drey Diesen. Die **Ecbole** (latein. proiectio) endlich, ist ein fünffaches Kreuz, und erhöht einen enharmonischen Ton um fünf Diesen. (Ecbole quinque diesium intentio. *Arist.* pag. 28.)

Auch eine Art von **Solmisation** hatten die Griechen, welcher sie sich entweder bey ihren Singübungen, oder wenn eine Melodie ohne Worte gesungen werden sollte, bedienten. Wenn sie bey solchen Gelegenheiten die langen Namen ihrer Töne, z. B. **Proslambanomenos, Hypate Hypaton** u. s. f. hätten brauchen sollen, so würden ihre Singübungen sehr beschwerlich geworden seyn. Die Namen ihrer Buchstaben konnten nicht besser dazu dienen, weil sie ihrer vielen Verstümmelungen wegen nothwendig durch Nebenworte hätten unterschieden werden müssen. Die Griechen wählten daher zu dieser Absicht die vier Sylben **τα, τη, τω, τι**, und sangen damit die vier Töne ihrer verschiedenen

Tetrachorde. Die erste Note eines jeden Tetrachords hieß τὰ, die zweyte τῶ, die dritte τω, und die vierte, wenn sie nicht die erste des folgenden Tetrachords war, τὲ. Wurde aber ein neues Tetrachord mit der letzten Note des ersten angefangen, so hieß sie nicht τὲ, sondern τὰ. Dies war eine Art von Mutation, ungefähr von eben der Art, wie sie sich in der Guidonischen Solmisation des Hexachords findet. Eine umständliche Beschreibung dieses Verfahrens findet man beym Aristides (lib. 2 pag. 93), wo auch zugleich vom Klang der sieben griechischen Vocalen geredet wird, und nur **fünf**, nämlich Alpha (α), Eta (η), Epsilon (ε), Omicron (ο) und Omega (ω) als musikalisch brauchbar angeführt werden. Dieser Syllabication bedienten sich die Griechen bey allen ihren Tonarten.

Des zweyten Theils zweyter Abschnitt.

Von der musikalischen Rhetorik.

§. 136.

Alles, was vorher gelehret, und von den Griechen unter dem allgemeinen Namen **Harmonik** begriffen worden, betrift nur die Elemente der Kunst. Hier haben wir es mit der **Melopöie** der Griechen zu thun. Obgleich einige Schriftsteller die **Melopöie** ebenfalls mit zur **Harmonik** rechnen, so wird sie doch gerade von den wichtigsten davon getrennt, und als eine Wissenschaft angesehen, die es nicht mehr mit den Anfangsgründen, sondern mit höhern Dingen, nämlich mit der Kunst aus den einzelnen Theilen der Harmonik eine Melodie zu bilden, zu thun hat. Sie besteht also eigentlich in der Anwendung der Harmonik, und ist genau das, was wir **Composition** nennen, die nach der Eintheilung des **Aristides** in drey Theile zerfällt, welche der **Harmonik**, **Rhythmik** und **Metrik** entgegen stehen, und **Melopöie**, **Rhythmopöie** und **Poesie** genannt werden.

Wenn die Musik der Griechen entweder einen solchen Umfang, einen solchen Grad von Ausbildung gehabt hätte, wie die unsrige, oder wenn uns von den alten Theoristen, im Fall sie ihn hatte, gehörige Nachrichten davon hinterlassen wären, so müßte dieser Theil ihrer Musik genau das in sich enthalten, was unsere **musikalische Rhetorik** in sich enthält. Wir müßten die Beschaffenheit ihrer **Periodologie**, ihrer verschiedenen **Schreibarten**, ihrer verschiedenen **Musikgattungen**, ihrer **ästhetischen Anordnung** musikalischer Sätze, ihres **Vortrags** der Tonstücke u. s. f. eben so daraus kennen lernen und beurtheilen können, als man diese Theile aus unsern Lehrbüchern der Composition kennen lernen und beurtheilen kann. Allein gerade hier, wo es auf Kenntniß der höhern Theile, auf die Anwendung und Ausübung der harmonikalischen Lehrsätze ankommt, sind wir am meisten verlassen. Was die Harmoniker nur beyläufig davon sagen, ist unzureichend, und ohne Zusammenhang, und diejenigen, welche von der Musik überhaupt handeln, z. B. **Aristides Quintilianus**, sein Epitomator **Martianus Capella** und der ältere **Bacchius**, also hierin wenigstens eben so ausführlich hätten seyn sollen, als in andern Theilen der Kunst, enthalten zwar etwas mehr, als die Harmoniker, aber immer noch nicht so viel, als zur Bestimmung eines richtigen Begriffs davon erforderlich wäre, und gehören noch außerdem in solche Zeitalter, in welchen die Musik der Griechen schon beträchtliche Veränderungen erlitten hatte, folglich auf keine Weise das mehr seyn konnte, was sie in der Zeit ihrer größten Schönheit und Wirksamkeit gewesen seyn soll. **Manuel Bryennius**, welcher erst im 1320sten Jahr nach Christo gelebt, und der jüngste unter allen griechischen musikalischen Schriftstellern ist, hat gerade hievon das meiste gesagt, ist aber viel zu jung, um da als Zeuge gelten zu können, wo es auf die Beschaffenheit einer mehr als anderthalbtausend Jahre vor ihm vorhandenen Kunst ankommt.

Ein sehr ungünstiger Umstand für uns ist auch der, daß die griechischen Theoristen ihre Lehrsätze nie mit praktischen Beyspielen erläutert haben. Bey einer Kunst sind Lehrsätze ohne Beyspiele bloße Namen und Worte, ohne Sinn und Verstand. Sie sind wenigstens für den, der nicht schon mit der praktischen Kunst hinlänglich bekannt, und im Stande ist, gewissermaaßen zu errathen, was damit gesagt seyn soll, völlig unverständlich und unnütz. Dieser für die Befriedigung unserer Wißbegierde so nachtheilige Umstand scheint mir ein neuer Beweis von der Unvollkommenheit der griechischen Notirungskunst zu seyn, weil er wahrscheinlich blos daher seinen Ursprung genommen hat. Es wurde nämlich den Theoristen entweder selbst schwer, die Beyspiele zu ihren Lehrsätzen aufzuzeichnen, oder sie wußten, daß ihre Schüler nicht im Stande waren, sie ohne die größte Mühe zu lesen. Wozu sollten sie also sich und ihren Schülern oder Lesern vergebliche Mühe machen? Sie versparten daher die Anwendung ihrer Lehrsätze wahrscheinlich zum mündlichen Unterricht, und ersetzten zwar dadurch ihren Schülern die in ihren Schriften fehlenden Beyspiele, uns aber, die wir ihres mündlichen Unterrichts nicht theilhaftig werden können, ließen sie die Freyheit, über die wahre Bedeutung ihrer Lehrsätze so viel zu vermuthen und zu vernünfteln, als wir können und wollen.

Alles, was daher ein Geschichtschreiber der griechischen Musik nun in dieser Sache thun kann, besteht bloß darin, daß er die wenigen vorhandenen melopoetischen Vorschriften sammle, und sodann über die wahrscheinliche Bedeutung derselben Vermuthungen anstelle. Dies soll auch hier geschehen. Um aber hier eben so wie in den vorhergehenden Abschnitten die Uebersicht des Ganzen durch eine gewisse Ordnung zu erleichtern, machen wir folgende Unterabtheilungen, und handeln 1) von der Melopöie; 2) von der Rhythmopöie; 3) ob die Griechen eine Harmonie oder vielstimmige Musik gehabt haben; 4) von den Musikgattungen, wohin auch die dramatische Musik gehört; 5) von der Beschaffenheit der griechischen Instrumente; 6) von einigen Proben griechischer Musik; 7) von den Wirkungen, welche der griechischen Musik zugeschrieben werden, und endlich 8) von der Musik der Neugriechen.

I. Von der Melopöie.

§. 137.

Aristoxenus sagt: aus der mannichfaltigen Anwendung der Töne entstehe eine Mannichfaltigkeit der Gesänge, und diese mannichfaltige Anwendung werde eigentlich **Melopöie** genannt [469]). **Aristides** nennt sie das Vermögen einen Gesang zu machen [470]), und unterscheidet sie von der **Melodie** selbst, indem er bemerkt, die Melodie sey blos eine Anzeige des Gesangs, die Melopöie aber die wirkliche Ausübung [471]). Aus diesen und andern Definitionen, welche die griechischen Theoristen beybringen, sieht man, daß **Melos** eine Reihe musikalischer Töne hieß, das heißt, solcher Töne, die eine gewisse bestimmte Höhe oder Tiefe hatten. Es wurde dem bloßen Geräusch, oder dem Ton der gewöhnlichen Rede entgegen gesetzt. **Melodie** war das Singen der Verse nach solchen Tönen, und endlich die **Melopöie** die Kunst solche Töne so zusammen zu stellen, daß sie gesungen werden konnten. Es ist sehr begreiflich, daß das letztere nach gewissen Vorschriften geschehen mußte, die, wenn sie der Natur der Sache angemessen waren, auch noch jetzt theils anwendbar, theils wenigstens begreiflich seyn müssen. Sie sind nach der Ordnung ungefähr folgende:

1) Eine jede Melodie mußte auf eine gewisse Tonart und auf ein gewisses Klanggeschlecht eingeschränkt seyn, darin anfangen und endigen. In Absicht auf die Tonart konnte der Anfang der Melo-

469) *Element. harmon. pag. 38. Edit. Meibom.*

470) Melopoeia est facultas conficiendi cantum. *De Mus. lib. I. pag. 28.*

471) Differt Melopoeia et Melodia, quod haec sit cantus indicium, illa habitus effectivus. *pag. 29.*

die mit der Quinte des gewählten Haupttons gemacht werden; und in Abſicht der Klanggeſchlechte wurde das diatoniſche am meiſten gebraucht.

2) In Anſehung der Fortſchreitungen der Intervalle findet man beym **Ariſtoxenus** (Lib. III. pag. 65. 66) folgende Vorſchriften:

a) Daß nicht mehr als zwey Viertheilstöne und zwey halbe Töne aufeinander folgen können, weil ſonſt eine ſehr ungeſchickte und unmelodiſche Fortſchreitung entſtehe.

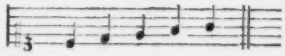
b) Daß keine zwey großen Terzen unmittelbar hintereinander geſetzt werden ſollen.

c) Daß zwey, höchſtens drey ganze Töne aufeinander folgen können. Da unſere aufſteigende Molltonleiter vier ganze Töne hinter einander enthält, z. B. a, h, c, d, e, fis, gis, a, deren unmittelbare Zuſammenſetzung bey den Alten verboten war, ſo läßt ſich aus dieſer Vorſchrift beweiſen, daß die Vorſtellung, welche man ſich von den Größen und Entfernungen der in den alten Tonleitern liegenden Intervallen mache, richtig iſt.

3) Beym **Euclid** (Introd. harmon. S. 23) findet man viererley Arten von Tonfolgen beſtimmt, welche wir in unſern Zeiten Setzfiguren nennen würden. Sie hießen ἀγωγη, πλοκη, πεττεια und τονη.

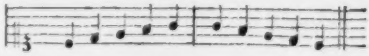
a) *Agoge*, oder Ductus hieß diejenige Folge von Tönen, worin ſie ſtuffenweiſe aufeinander folgten, und war **dreyerley**, nämlich

1) aufwärts (ductus rectus);



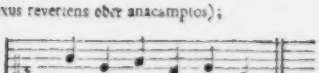
2) abwärts oder umkehrend (ductus revertens);

3) auf- und abwärts hintereinander (ductus circumcurrens);



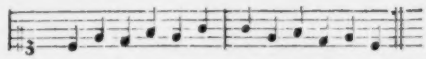
b) *Plokè* oder Nexus war eine abwechſelnde ſprung- oder ſtuffenweiſe Fortſchreitung, ebenfalls von dreyerley Art, nämlich

1) aufwärts (nexus rectus);

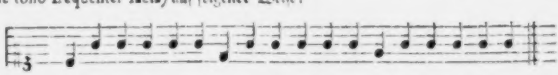


2) abwärts (nexus revertens oder anacamptos);

3) auf- und abwärts (nexus circumflans);



c) *Petteia*, eine mehrmalige Wiederholung eines und eben deſſelben Tons, (Percuſſio in uno eodemque tono frequenter facta) auf folgende Weiſe:



d) *Tone*, oder Extenſio das Aushalten oder längere Verweilen auf einem Ton (diuturnior mora, quæ una vocis prolatione conficitur). Nach der Erklärung, welche Bryennius (S. 503) von dieſer Figur giebt, (eſt per plura tempora mora, in una prolatione facta; ſeu, quando in eodem Phthongo plures canuntur dictiones) iſt ſie mit der vorhergehenden Petteia einerley. Marpurg vermuthet, daß das Wort Petteia in der Inſtrumentalmuſik, und das Wort *Tone* im Singen gebraucht worden ſey. Eine eigentliche Haltung nach unſerer Art konnten die Griechen deswegen nicht haben, weil ſie nur zwey Hauptarten von Zeiten, nämlich eine kurze und eine lange hatten, folglich wider die Regeln ihrer Rhythmik gehandelt haben würden, wenn ſie eine Haltung hätten machen wollen, wozu wenigſtens zwey oder drey lange Zeiten ununterbrochen erfordert wurden.

Ariſtides nimmt nur drey von den vorher angeführten Setzfiguren an, nämlich Agoge, Petteia und Ploke, und läßt die vierte, *Tone*, vielleicht eben deswegen weg, weil ſie mit der Petteia einerley war. Auch ſeine Erklärungen derſelben gehen von den Euclidiſchen ab. Er nennt *Agoge* eine ſolche Fortſchreitung von Tönen, die ſtufenweiſe auf- und abſteigt, oder die, wenn ſie ſtufenweiſe aufgeſtiegen iſt, ſprungweiſe wieder zurückgeht, und ſo umgekehrt. Die Petteia lehrt den Componiſten, welche Töne ausgelaſſen und welche gebraucht werden ſollen, wie oft ein Ton wiederholt werden darf und mit welchem ein Geſang anfangen und ſchließen ſoll [472]). Ploke endlich ſpringt in Auf- und Abſteigen über zwey und mehrere Töne hinweg. Eben dieſer Ariſtides macht überhaupt von der Melopöie eine Eintheilung, die von der Euclidiſchen abweicht. Nach ihm hat ſie drey Haupttheile, welche λῆψις (Sumtio), μίξις (miſtio) und χρῆσις (uſus) genannt werden. Die Sumtio iſt die Kunſt, ein Syſtem an der rechten Stelle der Stimme anzufangen [473]). Dieſe Erklärung gründet ſich auf die Abtheilung des großen und allgemeinen Syſtems nach den Tönen Hypate, Meſe und Nete, d. i. der tiefſte, mittelſte und höchſte. Wir würden ſtatt Hypate, Meſe und Nete, Baß, Tenor und Diſkant ſagen. Dieſer Theil der griechiſchen Melopöie lehrte alſo eigentlich weiter nichts als die Kunſt, in einem gegebenen Fall zu wiſſen, ob man die Melodie für den Baß, Tenor oder Diſkant einzurichten habe. Die Miſtio war genau das, was wir Modulation nennen [474]): und der Uſus nur

472) Petteia eſt, qua cognoſcimus quinam ſonorum omittendi, et qui ſint aſſumendi, tum quoties illorum ſinguli. Porro a quonam incipiendum, et in quem definendum. *Ariſtid. lib. I. pag. 29.* Man ſieht aus dieſer Erklärung, daß die Petteia keinesweges eine bloße Setzkunſt, wie ſie nach der euclidiſchen Erklärung iſt, ſeyn kann, ſondern vielmehr die ganze Compoſitionskunſt in ſich begreift.

473) *Sumtio eſt, per quam muſico invenire datur, a quali vocis loco ſyſtema ſit faciendum, utrum ab Hypatoide, an reliquorum aliquo. Pag. 29.*

474) *Miſtio eſt, per quam aut ſonos inter ſe, aut vocis locos congmentamus: aut modulationis genera, aut modorum ſyſtemata. Ibid.*

eine gewiſſe Art von Modulation, wohin die ſchon angeführten Agoge, Petteia und Ploke gerechnet werden [475]).

§. 138.

Die Melopöie wird vom Ariſtides auch in Anſetzung des Stils oder der Schreibart in drey verſchiedene Arten (τρόποι, modi melopoeiæ) abgetheilt, nämlich in die dithyrambiſche oder bacchiſche, nomiſche und tragiſche. Die dithyrambiſche bediente ſich der mittlern Töne im großen allgemeinen Tonſyſtem, war dem Bacchus gewidmet, und wurde auch Meſoides genannt. Die nomiſche war dem Apoll gewidmet, hielt ſich in die höhere Gegend des Tonſyſtems und hieß Netoides. Die tragiſche hieß Hypatoides, weil ſie ſich der tiefſten Töne im Syſtem bediente. Dieſe ganze Eintheilung ſcheint, wenn man den Sinn des Ariſtides recht verſteht, nur in der vorher angeführten Summation begriffen zu ſeyn, und man ſieht in dieſen, ſo wie in mehreren Fällen, daß es die Alten zwar nicht an Eintheilungen, wohl aber an Genauigkeit derſelben fehlen ließen. Die drey Modi der Melopöie hatten wiederum verſchiedene Unterabtheilungen, die man ebenfalls unter die Schreibarten rechnen muß. So hatte man die erotiſche, oder verliebte Schreibart, die komiſche und enkomiaſtiſche, welche man zu Lobgeſängen brauchte. In Abſicht ihrer Wirkung auf die Leidenſchaften und Sitten war die Melopöie nochmals in drey Arten abgetheilt, nämlich 1) in die ſyſtaltiſche, für den Ausdruck ſanfter und zärtlicher Empfindungen; 2) in die diaſtaltiſche, für den Ausdruck der Heiterkeit, Freude, des Muths, und edler erhabener Geſinnungen; 3) in die heſychaſtiſche für den Ausdruck der Beruhigung und einer mäßigen Faſſung. Dieſe letzte hielt das Mittel zwiſchen den beyden erſten. Man glaubte, die ſyſtaltiſche Melopöie ſchicke ſich am beſten zu verliebten, zärtlichen, rührenden und klagenden Gedichten; die diaſtaltiſche zu tragiſchen und heroiſchen Gegenſtänden, und die heſychaſtiſche zu Lob- und Lehrgedichten. In der Harmonik des Bryennius S. 503 in der zehenten Abtheilung des dritten Buchs findet man außer den angeführten Abtheilungen noch eine beträchtliche Menge andere, welche aber ſämmtlich, eben ſo wie die im Ariſtoxenus und Ariſtides enthaltenen Vorſchriften von der Fortſchreitung der Intervalle, zu allgemein ſind, um deutlich begriffen zu werden, oder eine richtige Idee von der wahren Beſchaffenheit der griechiſchen Melopöie zu geben. Da nun überhaupt das, was die Griechen Melopöie nannten, nicht wie unſere Compoſition, ſowol in Zuſammenſetzung der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe, als nach ihrer Dauer in ſich begriff, ſondern ſich blos auf die Verbindung der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe erſtreckte, ſo muß man ohnehin auch dieſen zweyten Theil erſt kennen lernen, ehe man vom Ganzen ein Urtheil, es ſey ſo unvollſtändig als es wolle, fällen kann. Wir wollen daher nun auch noch ſehen, was die Alten von der Zuſammenſetzung der Töne nach ihrer Dauer gelehrt haben.

II. Von der Rhythmopöie.

Der Rhythmus (ῥυθμὸς) iſt überhaupt eine fortgeſetzte (ſucceſſive) Bewegung, nach gewiſſen Verhältniſſen. Man fühlt und bemerkt ihn im Flug der Vögel, in unſern Pulsſchlägen, in den Schritten eines Tänzers, in den verſchiedenen Abſätzen einer Rede, kurz in allem was lebt, oder einer Bewegung fähig iſt. In der Poeſie iſt er die Dauer der Zeiten, welche man zur Ausſprache der Sylben gebraucht, und in der Muſik ungefähr daſſelbe, nämlich die Dauer der verſchieden zuſammengeſetzten Töne. Ariſtides nennt ihn eine Zuſammenſetzung von verſchiedenen Zeiten, die mit einander in einem gewiſſen Verhältniß ſtehen [476]). Die Rhythmik erklärt die Regeln, nach

475) *Uſus eſt, certa quædam modulationis confectio. Cujus tres ſunt ſpecies: Ductus, Petteia, Nexus. Ibid.*

476) Rhythmus igitur eſt, qui conſtat ex temporibus aliquo ordine conjunctis. *Lib. I. pag. 31.*

welcher die verſchiedenen Zeiten in ein Verhältniß zu bringen ſind, und die **Rhythmopöie** bringt jene Regeln in Ausübung, iſt alſo die Anwendung jener Vorſchriften. In unſern Zeiten wird beydes zuſammen genommen, die **Taktordnung** genannt.

Die **Rhythmopöie** war bey den Griechen einer der wichtigſten Theile ihrer Muſik. Sie ſchrieben ihr größere Kraft und Wirkung zu, als der Melopöie, das heißt: ſie hielten die Form der Gedanken für wichtiger als die Gedanken ſelbſt. So gewiß es nun iſt, daß die Gedanken, oder muſikaliſchen Sätze, durch ein gutes rhythmiſches Verhältniß an Wirkſamkeit ungemein gewinnen, und durch gehörige Anordnung und Abſonderung aller einzelnen Theile vorzuglich die Deutlichkeit eines Geſangs ſehr befördert wird, ſo bleibt der **Rhythmus** doch ſtets nur ein Theil des Ganzen, welcher der logiſchen Beziehung der Töne, das heißt, ihrer Verbindung in Rückſicht auf Höhe, Tiefe, Tonart, Klanggeſchlecht, Modulation u. ſ. f. nachſtehen muß. So dachten aber die Griechen nicht. In ihrer Muſik war der Rhythmus die Hauptſache. **Plato** hielt niemand für einen Tonkünſtler, der den Rhythmus nicht vollkommen verſtand, und hatte in ſo ferne wol Recht, als die Vernachläſſigung deſſelben allerdings die Vernachläſſigung eines wichtigen Theils der Muſik iſt. Allein, würde wohl **Plato** den beſten Rhythmiker einen Tonkünſtler haben nennen können, welcher die logiſche Verbindung der Töne nicht vollkommen verſtand? Gewiß eben ſo wenig, und eigentlich noch weniger als den, welcher die Rhythmik nicht verſtand. Denn ein Tonſtück ohne Rhythmus bleibt noch immer Muſik, eben ſo wie ein Gedicht ohne gehörige Ordnung im Versbau noch Poeſie bleiben kann. Hingegen Rhythmus ohne logiſche Verbindung der Töne iſt keine Muſik, ſondern blos ein geordnetes Geräuſch. Würden wir in unſern Zeiten wohl jemand einen Tonkünſtler nennen, der bloß takteſt wäre, ohne zugleich auch tonfeſt zu ſeyn? Logiſche und rhythmiſche Verbindung der Töne muß daher unzertrennlich ſeyn. Ein Tonſtück, in welchem beydes gehörig mit einander verbunden iſt, erhält eine doppelte Schönheit, und zwey Mittel des Ausdrucks zugleich. Wenn alſo die Griechen das eine Mittel für wichtiger hielten als das andere, und den **Rhythmus** dem **Melos** vorzogen, ſo haben ſie dadurch gezeigt, daß ſie äuſſere Schönheit, Schönheit der Form, beſſer zu ſchätzen und zu fühlen wußten, als die innere, oder die Schönheit der Gedanken [477]). Man vergleiche hierbey, was in der Einleitung §. 6. 17. und 42 bis 48. vorläufig geſagt iſt.

§. 140.

In den älteſten Zeiten, da die Muſik noch ſehr einfach und bloß zum Geſang beſtimmt war, richtete ſich ihr Rhythmus genau nach dem Rhythmus der Verſe, welche geſungen werden ſollten. Alle Sylben waren entweder lang oder kurz. Eine lange Sylbe dauerte gerade noch einmal ſo lang, als eine kurze. Aus der Verbindung mehrerer langen und kurzen Sylben entſtanden die Tonfüße; und aus der Verbindung mehrerer Tonfüße das Versmaaß, oder der Rhythmus. Sowol die Tonfüße als der Rhythmus wurden ihrer Bewegung nach wiederum in verſchiedene Zeiten, das heißt, in zwey **gleiche** oder **ungleiche** Theile abgetheilt. Der eine hieß der **Niederſchlag**, (Theſis) und der andere **Aufſchlag** (Arſis). In unſern Zeiten werden die nämlichen Unterſchiede gemacht.

In den Zeiten **Homers** wurde gewöhnlich das heroiſche Versmaaß gebraucht, welches aus ſechs Füßen beſtand, deren jeder zwey lange, oder eine lange mit zwey nachfolgenden kurzen Sylben enthielt.

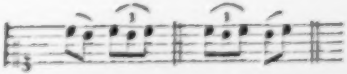
477) Eine weit beſſere und ſtatthaftere Schätzung des **Melos** und **Rhythmus** findet ſich beym Martianus Capella, wo der **Rhythmus** mit dem Mann, und das **Melos** mit der Frau verglichen wird, welche beyſammen leben müſſen. Numerum autem marem eſſe, melos feminam novimus. Etenim melos materies eſt, quæ ſine propria figura cenſetur: rhythmus autem opere quodam virilis actus tam formam ſonis, quam varios præſtat effectus. *De nupt. philolog. pag. 197. Edit. Meibom.*

Das Maaß von Zeit, welches jede Sylbe einnahm, hieß Mora. Eine lange Sylbe hatte zwey Moras, und eine kurze nur eine. Jeder Fuß des heroiſchen Verſes hatte alſo vier Moras, und der ganze Vers vier und zwanzig. Man wurde ſehr bald gewahr, daß die Bewegung oder der Rhythmus dieſes Versmaaßes zu einförmig ſey, und daß man verſchiedene Worte, welche nicht in dieſen Rhythmus paſſen wollten, ganz ungebraucht laſſen mußte; man verſuchte daher nach und nach neue Rhythmen in der Poeſie einzuführen [478], und die Muſik, da ſie mit der Poeſie in der engſten Verbindung ſtand, und beynahe noch nichts als eine gewiſſe Art von Declamation der Poeſie war, nahm an allen dieſen Neuerungen und Erweiterungen ihres Umfangs Antheil. So wie nun die Zahl der Rhythmen zunahm, mußten ſie in gewiſſe Klaſſen geordnet werden, und man ſetzte drey Hauptklaſſen derſelben feſt, worunter die eine die gleichen Rhythmen in ſich begriff, die beyden übrigen aber alle Arten des ungleichen. Der Ordnung nach waren ſie

1) der **gleiche Rhythmus**, (genus rhythmicum æquale) in dem Verhältniß 1 : 1. Er beſtand aus zwey gleichen Theilen, deren jeder bis zu acht ſyllabiſchen Zeiten anwachſen konnte. In beyden Theilen zuſammen, oder im ganzen Rhythmus konnten alſo höchſtens ſechzehn Zeiten vorkommen [479]. Alle Arten dieſes **gleichen Rhythmus** waren unſerm Zweyviertheil- Viervierttheil- Sechsachtheil- und Sechsviertheil- Takt ähnlich.

2) Der **doppelte Rhythmus** (genus rhythmicum duplum oder diplaſion,) in dem Verhältniß 2 : 1. Er beſtand aus drey gleichen Zeiten, oder zwey ungleichen Theilen, von welchen der eine gerade noch einmal ſo lang oder groß war, als der andere. Der größere Theil konnte zwey bis zwölf ſyllabiſche Zeiten enthalten, und der kleinere die Hälfte; der ganze Rhythmus alſo **achtzehen Zeiten** [480]. Mit dieſem **ungleichen Rhythmus** kommt unſer Dreyachtheil- Dreyviertheil- Dreyzweytheil- und Neunachtheil- Takt überein.

3) Der **hemiolifche Rhythmus** (genus rhythmicum ſeſquialterum oder hemiolium,) in dem Verhältniß 3 : 2. Er beſtand aus fünf **gleichen Zeiten** oder zwey ungleichen Theilen. Der eine enthielt drey bis funfzehen, der andere zwey bis zehen, der ganze Rhythmus alſo **fünf und zwanzig** ſyllabiſche Zeiten [481]. Dieſer Rhythmus iſt in den neuern Zeiten bisweilen verſucht, ſeiner Unbequemlichkeit wegen aber wieder verworfen worden. Er wurde in dieſen Verſuchen als $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, und $\frac{1}{8}$ Takt bezeichnet. Er wird daher jetzt nicht mehr nach ſeinem alten Verhältniß in fünf gleichen, ſondern in zwey gleichen und drey etwas kürzern, oder umgekehrt gebraucht. In Noten würde er folgendes Anſehen haben:



gehört alſo eigentlich in unſere gerade Taktart, und wird durch Triolen ausgedruckt.

478) *Ariſtoteles de Poetic. Tom. II. pag. 654.*

479) Aequale incipit a rhythmo duorum temporum, completurque rhythmo temporum ſedecim, quod non valeamus materes hujus generis rhythmos dignoſcere. *Ariſtid. Quint. pag. 35.*

480) Duplum incipit a rhythmo trium temporum; finit vero in rhythmo temporum octodecim. Neque enim ultra hujus rhythmi naturam percipimus. *Id. Ibid.*

481) Seſquialterum incipit a rhythmo quinorum temporum: completur autem rhythmo temporum viginti quinque. Huc enim usque ejusmodi rhythmum ſenſus percipit. *Id. Ibid.*

Die Griechen kannten auch noch eine vierte Art von Rhythmus im Verhältniß 4 : 3. welche aber nach dem Ariſtides ſehr ſelten gebraucht wurde [482]). Dieſe Gattung hieß genus Epitriton oder ſuper tertium. Unſere ebenfalls nur ſelten verſuchte Taktarten $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$ und $\frac{7}{32}$ würden derſelben entſprechen, wenn wir ſie in ihrem reinen Verhältniß ausdrücken könnten. Sie werden aber bey uns entweder gar nicht gebraucht, oder ſo wie der vorhergehende hemioliſche Rhythmus durch Triolen auf folgende Art:

gebildet.

Aus den erwähnten Gattungen des Rhythmus entſtand nach der gröſſern oder kleinern Zahl von Sylben, welche auf einer jeden Mora eines Rhythmus angebracht werden konnten, eine große Verſchiedenheit deſſelben. So konnte z. B. die **Theſis** und **Arſis** nicht bloß aus einer einzigen kurzen Sylbe, ſondern aus 2, 4, 6, und ſogar 8 Zeiten oder Sylben beſtehen, wie aus dem **Ariſtides** bey dem gleichen Rhythmus angeführt iſt. Bey den andern Gattungen iſt es eben ſo. Die Griechen hatten alſo eine gerade Taktart, die man entweder eine Sechzehenviertheiltaktart nennen, oder annehmen könnte, daß ſie etwa eine Taktart, wie unſer Viervierteiltakt, iſt, eben ſo wie wir in ſechzehen Sechzehentheile aufzulöſen mußten.

Sowol aus dieſer Zuſammenſetzung und Vermehrung der Zeiten auf einem Theil des Rhythmus, als auch aus andern Umſtänden und Beſchaffenheiten der Tonfüße, erwuchs eine andere Abtheilung der Rhythmen in **einfache**, **zuſammengeſetzte** und **vermiſchte**.

Im **einfachen Rhythmus** (rhythmus incompoſitus) wurde nur eine einzige Art von Tonfüßen gebraucht. Im **zuſammengeſetzten** (rhythmus compoſitus) mehrerley Gattungen, z. B. ein Daktylus und Anapäſt, ein Jambe oder Trochäus u. ſ. f. Der **vermiſchte** endlich (rhythmus mixtus) war ſo eingerichtet, daß entweder zwey Zeiten oder zwey Rhythmen verſchieden aufgelöſet werden konnten. So konnte z. B. ein Rhythmus von ſechs Zeiten in zwey **gleiche** Zeiten, nämlich drey auf eine jede, oder in zwey **ungleiche**, nämlich vier auf die erſte, und zwey auf die zweyte, aufgelöſet werden [483]).

§. 141.

Die Zahl der Tonfüße war bey den Griechen ungemein groß. Man zählt über hundert verſchiedene Arten derſelben. **Iſaac Voſſius** (de virib. rhythmi) giebt genau **hundert und vier und zwanzig** Arten an. Man ſollte hieraus ſchließen, daß bey dem Gebrauch einer ſo großen Menge von Tonfüßen ihre Melodie ungemein mannichfaltig hätte werden müſſen. Aber anſtatt hierüber etwas zu entſcheiden, wollen wir lieber die wichtigſten Tonfüße anführen, welche die Griechen gebraucht haben ſollen. Unter diejenigen Tonfüße, deren Verhältniß wie 1 : 1 iſt, gehörte nach dem Verzeichniß des **Ariſtides**

1) Der **Spondäus** – | –
2) Der **Diſpondäus** – – | – –
3) Der **Pyrrichius** ◡ | ◡

482) Addunt aliqui genus Epitriton ſ. ſuper tertium, quod a rhythmo ſeptenum temporum incipit, perficiturque quatuordecim temporibus; cujus rarus uſus eſt. *Id. Ibid.*

483) *Ariſtid. Quint. de Muſ. pag. 36.*

4) Der Proceleusmaticus ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑
5) Der Dactylus – | ⏑ ⏑
6) Der Anapäſt ⏑ ⏑ | –
7) Der Spondäo-Pyrrichius – – | ⏑ ⏑
8) Der Pyrrichio-Spondäus ⏑ ⏑ | – –

Unter die zweyte Gattung, deren Verhältniß 2 : 1 war, gehörte

1) Der Jambus ⏑ | –
2) Der Trochäus – | ⏑
3) Der Orthius ⏑ – | – – – –
4) Der Trochäus Semantus – – – – | – –
5) Der Jambo-Trochäus ⏑ – | – ⏑
6) Der Trochäo-Jambus – ⏑ | ⏑ –
7) Der Trochäus a Jambo ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑
8) Der Trochäus a Bacchio – ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑
9) Der Bacchius a Trochäo – ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑
10) Der Jambus Epitritus – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –
11) Der Jambus a Trochäo – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
12) Der Jambus a Bacchio ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
13) Der Bacchius a Jambo ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –
14) Der Trochäus Epitritus ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑
15) Der einfache Bacchius a Jambo ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ .
16) Der einfache Bacchius a Trochäo – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
17) Der Jambus in der Mitte – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
18) Der Trochäus in der Mitte ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Zur hemioliſchen Gattung in dem Verhältniß 3 : 2 gehört

1) Der Päon Diagyus – ⏑ | –
2) Der Päon epibatus $\frac{\text{th.}}{2}$ | $\frac{2}{\text{th.}}$ | $\frac{\text{th.}}{2}$

Aus der Vermiſchung der vorhergehenden Rhythmen entſtehen

1) zwey Dochmiaci.
⏑ – | – ⏑ – der erſte Dochmius.
⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ der zweyte.

2) Vier Proſodiaci.
⏑ ⏑ | ⏑ – | ⏑ aus drey Füßen.
⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ – aus vier Füßen.
⏑ – – ⏑ | – – ⏑ ⏑
– ⏑ ⏑ – | – – ⏑ ⏑

3) Zwey irrational Chorei
– | ⏑ ⏑ Jamboides.
⏑ ⏑ | – Trochoides.

4) Andere vermiſchte Rhythmen.
– ⏑ | – ⏑ Creticus.
⏑ – | ⏑ – Dactylus per Jambum.

– ◡ | ◡ – Dactylus per Bacchium a Trochäo.
⏑ – | – ◡ Dactylus per Bacchium a Jambo.
– ◡ ◡ | – ◡ ◡ Dactylus per Choreum Jamboiden.
– ◡ ◡ | ◡ ◡ – Dactylus per Choreum Trochoiden [484]).

Die erſte Art dieſer Tonfüße nennt Ariſtides die Dactyliſche, die zweyte die Jambiſche, und die dritte die Päoniſche. Durch die zwiſchen den verzeichneten Tonfüßen befindlichen Striche werden die zwey Hauptzeiten derſelben angedeutet, nämlich die Theſis und Arſis. Wo die Arſis den erſten Platz einnimmt iſt der Buchſtabe a darüber geſetzt, und man muß den dahinter befindlichen Strich als einen wirklichen Taktſtrich anſehen. Bey allen übrigen Rhythmen iſt die Theſis der erſte, und die Arſis der zweyte Theil.

Uebrigens giebt es der Rhythmen außer den angeführten noch eine große Zahl. Wir bemerken nur noch folgende wenige, die an Brauchbarkeit manche übertreffen, und ſich im Ariſtidiſchen Verzeichniß finden. Unter die dreyſylbigen gehört

1) Der Moloſſus mit drey langen Sylben – – –
2) Der Tribrachys mit drey kurzen ◡ ◡ ◡
3) Der Bacchius mit einer kurzen und zwey langen Sylben ⏑ | – – Iſt ein umgekehrter Dactylus.
4) Der Antibacchius – | – ◡
5) Der Amphibrachys ◡ | – ◡

Unter die vierſylbigen gehört

1) Der Choriambus, der aus einer Verbindung des Jambus und Trochäus beſteht – ◡ ◡ | –
2) Der Ditrochäus – ◡ – – welcher mit dem Creticus eigentlich einerley iſt, von einigen aber für einen punktirten Rhythmus angeſehen wird. Da man es bezweifelt, daß die Griechen das in ihrer Muſik gehabt haben, was wir punktirte Noten nennen, weil, wie man aus allen Nachrichten ſehen kann, ihre lange Zeit ſtets nur aus zwey ſyllabiſchen Zeiten beſtand, ſo wie die kurze aus einer, und eine punktirte Note drey ſolche Zeiten erfordert; ſo iſt der Ditrochäus blos deswegen hier angeführt worden, um zu zeigen, daß die punktirte Bezeichnung deſſelben wahrſcheinlich nicht die richtige ſey.

§. 142.

Es iſt ſchon mehreremale angeführt worden, daß die Tonzeichen der Griechen nur die Höhe oder Tiefe der Töne, nicht aber auch zugleich die Dauer derſelben andeuteten. Die Dauer der Töne mußte nach den langen und kurzen Sylben des Textes eingerichtet werden, und der Sänger, der den Text zu ſingen hatte, konnte dies, da aller Geſang blos ſyllabiſch war, leicht ohne andere Hülfsmittel bewerkſtelligen. Allein der zweyte, welcher mit dem Text eigentlich nichts zu thun hatte, bedurfte eines andern Hülfsmittels, die Länge und Kürze ſeiner Töne richtig zu beſtimmen. Dieſes Hülfsmittel beſtand in einer am Anfang des Gedichts verzeichneten Vorſchrift des Rhythmus, von welcher ſchon im §. 122 geredet worden iſt. Bey der Ausführung der Gedichte ſelbſt mußten beſondere Perſonen das Zeitmaaß auf mancherley Arten angeben, um Sänger und Spieler nicht nur genau im Takt, ſondern auch in der wahren Bewegung deſſelben zu erhalten. Dieſes Geſchäft wurde durch einen Muſikmeiſter oder Anführer verrichtet, welcher μαεσχεγος und κορυφαιος, Koryphäus hieß, weil er in der Mitte des

484) *Ariſtid. Quint. de Muſ. Lib. I. pag. 36. 37. 38. 39. 40.*

Orcheſters auf einer erhöheten Stelle ſtand, um vom ganzen Orcheſter geſehen und gehört werden zu können. Am gewöhnlichſten wurde der Takt mit dem Fuß geſchlagen, der nach den beyden Taktzeiten, Theſis und Arſis, welche blos von dieſer Bewegung ihren Namen haben, wechſelsweiſe aufgehoben und niedergeſchlagen wurde. Von dieſem Taktſchlagen mit dem Fuße wurden die Koryphäen auch κεκτυποι und ποδοψοφοι genannt. Den die Römern, welche dieſe Art den Takt mit dem Fuß zu ſchlagen, von den Griechen annahmen, hießen ſie pedarii, podarii und pedicularii. Um die Bewegung des Takts recht fühlbar zu machen, nahm man eiſerne Sohlen unter die Füße, welche von den Griechen κρηπεζια, κρηπιλα, κρηπιδες, und von den Römern pedicula, ſcabella oder ſcabilla genannt wurden. Sie waren eine Art von kleinen Schemeln oder Blöcken.

Eine andere Art den Takt zu ſchlagen, wurde mit den Händen verrichtet. Man ſchlug mit der rechten Hand in die hohle Fläche der linken. Ein ſolcher Taktführer hieß Manuductor. Da aber die bloße Hand nach der Meynung der Griechen den Takt nicht fühlbar genug machen konnte, ſo nahmen ſie Auſterſchalen, Knochen von Thieren, oder andere harte Körper, und ſchlugen ſie mit den Händen gegen einander. Wenn man bedenkt, was für einen Lärm dieſe pedicularii und manuductores mit ihren eiſernen Sohlen und Auſterſchalen oder Knochen gemacht haben mögen, ſo kann man nicht umhin, die Muſik der Griechen, ſelbſt noch in den Zeiten des Ariſtoteles [481]), beynahe für eben ſo roh zu halten, als ſie bey ihrem erſten Urſprung, in den Zeiten der idäiſchen Dactylen und der Corybanten (ſ. §. 6) war. In unſern Zeiten finden wir eine ſolche Art von Muſik nur noch bisweilen bey einem Dorfſchulmeiſter, der durch die Ungeſchicklichkeit ſeiner Bauern und Chorknaben genöthigt iſt, nicht nur mit Hand und Fuß zu lärmen, ſondern auch ein lautes Geſchrey zu machen, wenn er ſein Orcheſter nur einigermaaßen im Takt erhalten will. Wenn eine Muſik nichts als Lärm, nichts als Rhythmus ſeyn ſoll, um dadurch eine große Menge von Zuhörern zu betäuben, und ihre groben Nerven zu erſchüttern, ſo war die Art des Taktſchlagens, welcher ſich die Griechen bedienten, vortreflich; ſoll ſie aber aus einer Verbindung von Tönen beſtehen, deren Anordnung und verſchiedene Modificationen zum Ausdruck ſanfter, feiner und edler Gefühle dienen kann, wie die Griechen ſo häufig von der ihrigen rühmen, ſo wird wohl niemand glauben, oder begreifen können, daß eine ſo lärmende Ausführung dazu dienlich ſeyn konnte. Es iſt eine der ausgemachteſten Wahrheiten, daß derjenige Tonkünſtler, welcher des Taktſchlagens überhaupt noch bedarf, es geſchehe nun ſo behutſam und unmerklich, als es wolle, ein muſikaliſcher Stümper, ein noch ungeübter Schüler iſt. Was ſollen wir nun von der Geſchicklichkeit der griechiſchen Tonkünſtler denken, die ein Taktſchlagen bedurften, welches allen Lärm noch weit übertraf, womit heutiges Tages etwa ein Dorfſchulmeiſter ſeine ungeſchickten Bauern und Chorknaben in Ordnung halten muß? Sollte man wohl in einem griechiſchen Schauplatz vor dem Lärm der Koryphäen die Muſik haben hören können?

In Abſicht auf die Bewegung oder das Tempo der griechiſchen Tonſtücke muß noch bemerkt werden, daß es eben ſo wie bey uns geſchwinder oder langſamer genommen werden konnte, ohne daß dadurch das Verhältniß des Auf- und Niederſchlags aufgehoben wurde. Dieſes Tempo, welches von den Griechen ductus rhythmicus oder agoge rhythmica genannt wurde, mußte ſich nach dem im Text enthaltenen Ausdruck richten, konnte alſo nach den verſchiedenen Einſichten und Empfindungen des Koryphäus ſehr verſchieden genommen werden. Damit der Rhythmus z. B. in den catalectiſchen oder abgebrochenen Verſen, welchen am Ende eine kurze oder lange Sylbe fehlte, in ſeinem gehörigen Zeit-

481) Ariſtoteles redet in ſeinen Problemen von dieſem lärmenden Taktſchlagen, ſo wie es auch im Heſychius und im Scholiaſt des Ariſtophanes durch verſchiedene Stellen beſtätigt wird, welche man beym Burette (Memoires de l'acad. roy. de B. L. F. V. p. 162) angeführt findet.

gang durch ein ganzes Stück hindurch nicht unterbrochen wurde, beobachtete man an dieser leeren Stelle eine Pause von der Dauer der fehlenden Sylbe. Man nannte eine solche Pause tempus vacuum. War sie klein, und galt nur eine syllabische Zeit, so hieß sie Limma oder Residuum; galt sie aber eine lange Sylbe, oder zwey syllabische Zeiten, so hieß sie prosthesis oder adpositio [486]).

§. 143.

Da die Griechen in ihren Tonarten und Klanggeschlechten, sogar schon in ihren kleinen Systemen, nachdem die Intervallen derselben verschieden geordnet waren, und auf gewisse Weise entweder stufen- oder sprungweise auf- oder absliegen, schon so große Wirkungen auf die Empfindung bemerkten und fühlten, so ist es sehr begreiflich, daß sie dem Rhythmus, der bey ihrer Musik alles in allem war, noch weit größere Kraft und Wirkung zugeschrieben haben müssen [487]). Dies haben sie auch wirklich gethan. Aristides, welcher überhaupt über die Rhythmik unter den griechischen Theoristen einer der ausführlichsten ist, giebt nicht nur das lange, schon angeführte Verzeichniß von Tonfüßen, sondern auch Beschreibungen von ihren besondern Eigenschaften und Wirkungen auf das menschliche Herz. „Diejenigen Tonfüße oder Rhythmen, sagt er, welche mit einem Niederschlage anfangen, sind beruhigend und besänftigend; diejenigen aber, welche mit einem Aufschlag anheben, beunruhigend. „Rhythmen, welche aus ganzen Tonfüßen bestehen, sind von edler Wirkung. Andere aber, welche „kurze Tonfüße und bisweilen Pausen (tempora vacua) haben, sind zwar einfacher, aber weniger „edel. Rhythmen von gleichen Verhältnissen sind angenehm; von ungleichen Verhältnissen aber rührender (commotiores). Mittelgattungen zwischen den angenehmen und rührenden Rhythmen sind „die doppelten. Unter den Rhythmen, die zwey gleiche Zeiten haben, sind die mit lauter kurzen Sylben, lebhaft, ungestüm, und zu den pyrrhischen Fechtertänzen geschickt; die mit lauter langen Sylben „sind ernsthafter, pathetischer, und zu Lobliedern bequem. Die mit vermischten langen und kurzen „Sylben vereinigen die Eigenschaften der beyden vorhergehenden in sich. Unter den Rhythmen in proportione dupla hat der Jambus und Trochäus am meisten Feuer und Lebhaftigkeit; beyde schicken „sich daher vorzüglich zum Tanz. Rhythmen, worin die Arsis die Dauer von zwey langen Sylben hat, „z. B. die orthischen (ορθιοι) und semantischen (σημαντοι) sind voller Würde. Zusammengesetzte „Rhythmen werden für rührender gehalten, als die einfachen, und die, welche nur auf ein einziges „Klanggeschlecht eingeschränkt sind, sind weit weniger wirksam, als die, welche aus einem ins andere „übergehen u. s. w." Diese Eigenschaften (glaubt Aristides) sind in der Natur des Menschen gegründet, und aus dem Gange desselben könne man eben so auf seinen Charakter schließen, als aus der Beschaffenheit eines Rhythmus auf seine Wirkung. So sagt er z. B. ein mit dem spondäischen Rhythmus übereinstimmender Gang, zeige ein gesetztes und verständiges Wesen an; aus einem trochäischen und päonischen Gange erkenne man einen feurigen und lebhaften Geist; der Pyrrichius zeige etwas niederträchtiges und unedles an; unregelmäßige Geschwindigkeit, Ausgelassenheit und Unordnung, und endlich zeige ein Gang, der etwas von allen vorhergehenden Rhythmen an sich habe, einen wilden und ausschweifenden Menschen an [488]). So sonderbar und unbedeutend die Merkmale zum Theil waren, welche den verschiedenen einzelnen Rhythmen zugeschrieben wurden, so fein ist diese Vergleichung einiger Rhythmen mit dem Gange eines Menschen, nebst den daraus gezogenen Folgen. Dennoch darf sie

486) *Aristid. Quintil. de Mus. pag. 40.*

487) Aus dem Benehmen ihrer Koryphäen ist diese überwiegende Kraft des Rhythmus sehr erklärlich. Denn wie sollte eine Musik, bey welcher man vermittelst des Umrauschenden Taktschlagens nichts als den Rhythmus hören konnte, durch irgend ein anderes Mittel wirken können, als eben durch den so fühlbar gemachten Rhythmus.

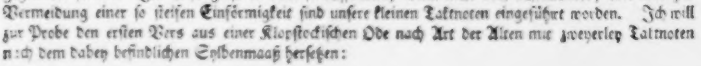
488) *De Musica, lib. II. pag. 97. 98. 99.*

489) *Id. Ibid. pag. 99.*

nicht zu weit getrieben werden, wenn ſie in Anſehung der Folgen nicht eben ſo irre führen ſoll, als die Phyſiognomik ſo oft gethan, und noch täglich thut. Es giebt gewiß Menſchen von geſetztem und verſtändigem Weſen, deren Gang dem Spondäus nicht im mindeſten ähnlich iſt, ſo wie hingegen auf der andern Seite ein ſehr ſpondäiſcher Gang bey einem wilden und ausſchweifenden Menſchen gefunden werden kann. Es iſt alſo hier nur von einer gewiſſen Aehnlichkeit, oder vielmehr von dem, was am beſten mit einander übereinſtimmen würde, die Rede, nicht von dem, was ſich in der Natur wirklich beyſammen findet; und in Anſehung der Anwendung der Rhythmen zu verſchiedenen Ausdrücken, hat Ariſtides allerdings Recht, wenn er verlangt, daß gewiſſe Tonfüße zu gewiſſen Ausdrücken vorzüglich gebraucht werden ſollen, weil ſie am beſten miteinander übereinſtimmen [490]).

§. 144.

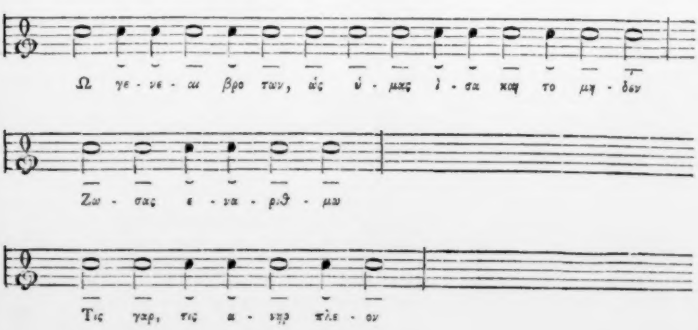
So viel uns indeſſen die alten Theoriſten von den Wirkungen und von der großen Mannichfaltigkeit ihres Rhythmus, ſo wie auch von der ſtrengen Beobachtung deſſelben ſagen, ſo finden wir doch, wenn wir das, was ſie davon lehren, ſelbſt nach ihren eigenen Vorſchriften in Ausübung bringen wollen, bey weitem den Erfolg nicht, welchen wir erwarten zu können geglaubt haben. Statt der ſo gerühmten Mannichfaltigkeit, Ordnung und Uebereinſtimmung der Theile, findet man ermüdende Einförmigkeit, Unordnung und gänzlichen Mangel eines angenehmen Verhältniſſes. Durch die allzuängſtliche Beobachtung der langen und kurzen Zeiten, ſo daß die lange genau die doppelte Dauer der kurzen erhielt, mußte der Rhythmus ſteif und einförmig werden; und durch die Vermiſchung mehrerer Arten von Rhythmen bekamen die Theile eines ganzen Satzes oder einer ganzen Zeile außer der ermüdenden Einförmigkeit, auch noch einen unsleichen und verhältnißloſen Gang, und konnten nicht ſo wie bey uns, in verſchiedene Takte abgetheilt werden, die der Dauer nach im Ganzen einander gleich ſind, in den einzelnen Theilen eines jeden aber, ſo von einander abgehen, daß dadurch die angenehmſte Mannichfaltigkeit und Uebereinſtimmung entſteht. Ein Hauptfehler in der griechiſchen Rhythmik war daher unſtreitig dieſer, daß nur zweyerley Arten von Zeiten angenommen wurden, nämlich eine lange und kurze; da es doch in jeder geſchwinden oder langſamen Bewegung mehrere kurze und mehrere lange giebt, ohne deren Beobachtung ſelbſt die bloße Recitation eines Gedichts, ohne alle weitere Rückſicht auf Geſang, ſteif, unnatürlich und ermüdend werden muß. Man verſuche einen einzigen Vers auf dieſe Weiſe, nämlich mit genauer Beobachtung der langen und kurzen Zeit zu recitiren, und man wird meine Meynung gegründet finden. Im Geſang iſt es eben ſo auffallend, wenn nicht noch auffallender; und eben zur Vermeidung einer ſo ſteifen Einförmigkeit ſind unſere kleinen Taktnoten eingeführt worden. Ich will zur Probe den erſten Vers aus einer Klopſtockiſchen Ode nach Art der Alten mit zweyerley Taktnoten nach dem dabey befindlichen Sylbenmaaß ſetzen:



und bin überzeugt, daß jedermann einen ſolchen Geſang blos nach dem beobachteten Verhältniß der Sylben unnatürlich finden wird. Keine Kunſt der Melodie iſt im Stande, eine ſolche ſteife und ängſt-

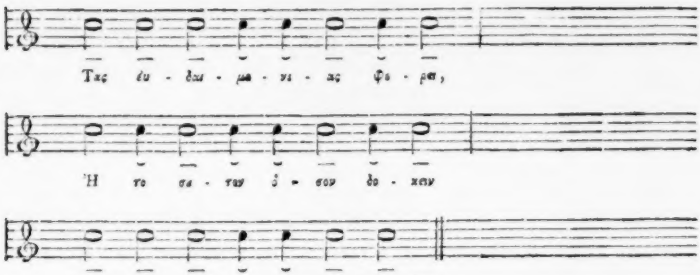
490) Ariſtoteles (de republ. lib. 8 pag. 455) macht ähnliche Bemerkungen, und ſagt, es finde ſich keine Bewegung in der Natur, und in unſern Leidenſchaften, die nicht durch irgend eine Art von Rhythmus nachgeahmt werden könne, oder ein Bild derſelben ſey.

lich abgemeſſene Quantität der Sylben erträglich zu machen, und eine gehörige Abtheilung der ganzen Zeile in gleiche miteinander im Verhältniß ſtehende Takte iſt gänzlich unmöglich. Die Griechen haben alſo entweder den wahren innern Verhalt der Sylben nicht gekannt und beobachtet, oder ſie mußten ſo wie wir mehrere Arten von kurzen und langen Sylben annehmen. Eine Menge Beyſpiele in andern alten Sylbenmaaßen könnten noch angeführt werden, wenn das einzige nicht ſchon hinlänglich wäre zu beweiſen, daß aus der genauen Anhänglichkeit an die zwey erwähnten Taktzeiten weder in den einzelnen Rhythmen, noch in den verſchiedenen Rhythmen unter ſich, ein ſchönes und angenehmes Verhältniß entſtehen konnte. Dennoch reden alle alte Schriftſteller einmüthig von dieſer genauen Uebereinſtimmung des griechiſchen Geſangs, mit der feſtgeſetzten Quantität der Sylben. Cicero ſagt, das ganze Theater habe dagegen geſchrieen, wenn eine Sylbe länger oder kürzer geſungen wurde, als ſie ſeyn ſollte [491]); und Voſſius giebt uns ſogar den gutherzigen Rath, unſere barbariſche Mannichfaltigkeit von Noten abzuſchaffen, und nichts als halbe und Viertelnoten beyzubehalten [492]). Um die Unbequemlichkeit, Armſeligkeit, und den gänzlichen Mangel an Verhältniß und Schönheit des griechiſchen Rhythmus dem Leſer ſo anſchaulich als möglich zu machen, will ich zum Ueberfluß noch ein Stück eines Chors aus dem Οἰδίπους τυραννος des Sophocles mit Noten nach der doppelten Quantität der Sylben herſetzen, ſo wie es Burney in ſeiner Abhandlung von der alten Muſik eingerichtet hat. Da der Chor im alten Drama eigentlich muſikaliſch war, und hauptſächlich dazu dienen ſollte, die Schönheit der Muſik, und die ganze Kraft des Rhythmus zu zeigen, ſo muß er auch vorzüglich geſchickt ſeyn, uns durch ſein Sylbenmaaß von dem muſikaliſchen Rhythmus den beſten Begriff zu geben. Das Sylbenmaaß war außerdem in dem Chor am wenigſten auf eine einzige Gattung eingeſchränkt, und ſcheint in der Miſchung und Stellung der Füße ſo mannichfaltig und frey geweſen zu ſeyn, daß man es oft mehr für eine fließende Proſe als für eine in Verſe abgetheilte Poeſie halten könnte.



491) In verſu quidem theatra tota exclamant, ſi fuit una ſyllaba brevior aut longior. *Cic. in Bruto cap. 51.*

492) *De viribus Rhythmi, pag. 128.*



Man wird aus dieſer Probe deutlich ſehen, daß die verſchiedenen Rhythmen unfähig ſind, in Takte abgetheilt zu werden, und daß kein an Ordnung und Uebereinſtimmung der Theile gewöhnter Sänger im Stande iſt, einen ſolchen Geſang ſtreng nach der Quantität der Sylben auszuführen, ohne eine Muſik hervorzubringen, die in ihrer Art abſcheulich iſt, und bey andern als griechiſchen Zuhörern unſtreitig Verzuckungen erregen würde. Wenn die Chöre wirklich auf eine ſolche Weiſe ausgeführt wurden, ſo war es kein Wunder, ſagt **Burney**, daß ſich die Griechen ſo lärmender Hülfsmittel zum Taktſchlagen bedienen mußten. In den neuern Zeiten würde auch das beſte Orcheſter, ſelbſt von dem Geraſſel eines alten Koryphäus unterſtützt, nicht im Stande ſeyn, eine ſolche Muſik auszuführen. Sie würde unſer Gefühl eben ſo empören, als ein Tonſtück, welches von der einen Hälfte eines Orcheſters aus dem C, und in einer geraden Taktart, von der andern aber aus dem Cis, und in einer ungeraden Taktart zugleich geſpielt werden ſollte.

Noch ein Umſtand verdient bey dieſer Probe bemerkt zu werden, nämlich, daß ſie weit erträglicher klingt, wenn man ſie blos eintönig ſingt, als wenn ſie in einer beſtimmten Tonleiter in tiefern und höhern Tönen, oder in einer Art von Melodie geſungen werden ſoll. Ich finde indeſſen dieſen Umſtand ganz erklärlich. Der Melopoet bedarf nämlich, ſobald er ſeinen Geſang in gehörige Phraſen eintheilen will, welche mit einem gewiſſen Grundton in Beziehung ſtehen ſollen, gewiſſe Leittöne, die in Abſicht auf ihre Bedeutung im Gang der Modulation vorzüglich wichtig ſind. Dieſe wichtigern Töne fallen gewöhnlich in die Gegend der kleinen Abſchnitte, wo im Text eine kleine Ruheſtelle, z. B. etwa nur ein Comma, Colon, Semicolon u. ſ. f. vorkommt. Nichts iſt nun unnatürlicher und unausſtehlicher, als wenn die Beſtimmungstöne der melodiſchen Modulation mit den langen Sylben bey den Ruheſtellen im Text nicht genau zuſammentreffen, wenn der Sinn im Text früher als in der Melodie, oder in der Melodie früher als im Text geendigt wird. Dieſer unangenehme Fall iſt in einer Melodie, die ſich wie die griechiſche, ſtreng nach der feſtgeſetzten Dauer der kurzen und langen Sylben des Textes richten ſoll, unvermeidlich; das unnatürliche derſelben wird daher weit fühlbarer, als in einer Monotonie, wo die

497) V. 1210. „O Menſchengeſchlecht! wie ſehr ſchrint „je äußeres Glück geworden, als bloß der Wahn, be„mir dein Leben ein Nichts zu ſeyn! Denn wem iſt wohl „glückt zu ſeyn? Und auch der war bald dahin!„—

Töne keine andere als rhythmiſche Beziehung aufeinander haben, folglich wenigſtens keinen unangenehmen Contraſt zwiſchen der Melodie und dem Rhythmus machen.

§. 145.

Was für einen Begriff ſollen wir uns nun unter ſolchen Umſtänden von der rhythmiſchen Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik machen? Wie ſollen wir die Wunder, welche ſie den Nachrichten ihrer Bewunderer zufolge in den Herzen der Zuhörer gewirkt haben ſoll, mit ihrer Beſchaffenheit reimen? — Da wir überzeugt ſeyn können, daß ſo wenig die rhythmiſchen als melodiſchen Verhältniſſe der Griechen aus den frühern Zeitaltern unſern jetzt gebräuchlichen ähnlich waren, ſo würden wir auch ſelbſt dann, wenn wir im Stande wären, genau zu erfahren, wie beydes beſchaffen war, dennoch nie begreifen können, wie eine ſolche Muſik gefallen und große Wirkungen erregt habe. Für unſer Ohr würde ſie nie ſeyn, eben ſo wenig als die Melodien der Türken, Araber, Neuſeeländer, Maſuren, Podolier u. ſ. f., die ſowol in den Tönen als in den Rhythmen ſolche Verhältniſſe gebrauchen, welche nicht nur von den unſrigen gänzlich abgehen, ſondern auch von uns gar nicht begriffen werden können. Es iſt nur die Frage, ob eine ſolche Muſik, die ſowol in den rhythmiſchen als melodiſchen Verhältniſſen gänzlich von der unſrigen abweicht, wirklich ſchön habe ſeyn können. Dieſe Frage wird ſich leichter beantworten laſſen, wenn ich erſt angeführt haben werde, wie nach meiner Vermuthung (denn mehr als vermuthen kann niemand in einer ſo dunkeln Sache), die Rhythmik der griechiſchen Muſik beſchaffen geweſen ſeyn mag.

Taktart iſt in der Rhythmopöie genau daſſelbe, was Tonart in der Melopöie iſt. So wie nun die Töne unſerer Tonarten mit ihrem Grundtone in der genaueſten Beziehung ſtehen, und gleichſam von ihm abgeleitet ſind, ſo verhält ſichs auch mit den Theilen oder Gliedern einer Taktart. Die Grundverhältniſſe in beyden ſind einfach. Tartini hat dieſelbe Bemerkung gemacht, und alle mögliche brauchbare Taktarten von den Verhältniſſen der Octave und Quinte hergeleitet. Der gerade Takt, ſagt er, entſteht aus dem Verhältniß der Octave 1: 2; ungerader aus dem Verhältniß der Quinte 2: 3. Außer dieſen beyden Verhältniſſen iſt nichts gutes zu hoffen. Dies iſt ſo wahr, fähret er fort, ſo gewiß alle diejenigen, welche andere Taktarten verſucht haben, ſtatt des guten Erfolgs nichts als Verwirrung hervorbringen konnten. Und ſo wird es immer gehen [494]). Bey den Griechen war der Fall anders. So wie höchſtwahrſcheinlich die Intervalle ihrer Tonarten, (beym enharmoniſchen und chromatiſchen Klanggeſchlecht wiſſen wir es gewiß), nichts verhältnißmäßiges mit einem Grundton hatten, ſondern zwiſchen dem Grundton und der Quarte, oder in den ſogenannten beweglichen Tönen der Tetrachorde für uns in ganz unbegreiflichen Verhältniſſen waren, ſo werden vermuthlich auch die rhythmiſchen Verhältniſſe auf eine ähnliche Art ohne Beziehung auf einige wenige Grundverhältniſſe geweſen ſeyn. Die Dauer der zwiſchen dieſen Grundverhältniſſen liegenden Rhythmen, die vielleicht in ihrer Art den Viertheilstönen ähnlich waren, war aber wahrſcheinlich blos fühlbar, und konnte weder durch Zeichen bezeichnet, noch durch Worte begreiflich gemacht werden. Die griechiſchen Theoriſten waren daher auch nicht im Stande, ſie für Leſer, die nicht mit eigenen Ohren hören konnten, auf eine deutliche und begreifliche Art zu beſchreiben. Wenn wir in den Werken der griechiſchen Theoriſten, wie ſchon bey der Melopöie angeführt iſt, alle praktiſche Beyſpiele vermiſſen, die in keinem neuern muſikaliſchen Lehrbuche fehlen,

494) Come le due ragioni dupla, e ſeſquialtera ſono il fondamento integrale del muſicale ſiſtema, coſi li due tempi ſuddetti relativamente dedotti ſono il fondamento integrale della miſura o ſia battuta, oltre da cui nulla vi è da ſperare di buono. Ciò tanto è vero, quanto che molti avendo tentato altre forme di miſura, in vece di buon effetto han trovato ſomma confuſione; e coſi ſuccederà ſempre. *Trattato di Muſica, pag. 114.*

ſo iſt vielleicht nicht blos die Weitläuftigkeit und Schwierigkeit der griechiſchen Notenſchrift an ſich Schuld daran, ſondern die Unmöglichkeit, Töne und Rhythmen von ſo unbeſtimmbaren Verhältniſſen zu ſchreiben. Sie konnten blos durch mündlichen Unterricht gelehrt, und von einem auf den andern gebracht werden.

Ueber dieſe rhythmiſche Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik haben wir zwar kein ausdrückliches Zeugniß weder von einem alten Theoriſten, noch anderm Schriftſteller, aufzuweiſen. Indeſſen finden ſich doch Umſtände, die eine ſolche Meynung unterſtützen. In den allerälteſten Zeiten waren die Sylben einfach, Herameter und Jamben, und die letztern wurden rein und unvermiſcht gebraucht. Sie waren in der Rhythmopöie das, was die alte Enharmonik in der Melopöie war. So wie man von der einfachen alten Enharmonik nach und nach abgieng, und die weitern Intervallen derſelben mit kleinern Tönen ausfüllte, bis ſie endlich alle Beziehung unter einander verloren; eben ſo gieng man auch nach und nach von den erſten Sylbenmaaßen ab, führte neue Tonfüße ein, vermiſchte ſie unter einander, und brachte dadurch ſo ſonderbare Rhythmen zum Vorſchein, daß die weiſern Griechen anfiengen, ſich darüber, als über ſchädliche Neuerungen zu beſchweren. So weit war es zu den Zeiten des Plato gekommen, welcher nicht nur die zuſammengeſetzten Tonfüße, ſondern auch mit ihnen zugleich die joniſchen, indiſchen und mixolydiſchen Tonarten aus ſeinem Staat verbannt wiſſen wollte. Er wollte keine andere Muſik unter ſeinen Bürgern dulden, als eine ernſthafte und männliche, und glaubte die Zuſammenſetzung ſo ſonderbarer Rhythmen und Töne ſey den guten Sitten nachtheilig. Selbſt Voſſius, der eifrige Verfechter des griechiſchen Rhythmus ſtimmt dem Plato hierin bey, und ſagt, er habe Recht gehabt, die Zuſammenſetzungen von ſolchen Füßen und Tönen zu verwerfen, die meiſtentheils aus einander widerſtreitenden Bewegungen beſtanden, und ſie für unächt, für Zwitter anzuſehen, welche den Geiſt aus ſeiner richtigen Faſſung bringen, und ihn zu allerley Muthwillen, Trunkenheit und ſträflichen Begierden reizen können. Was ſind die einander widerſtreitenden Bewegungen anders, als Rhythmen, welche mit keinem einfachen Grundverhältniß in Beziehung ſtehen? Was ſind ſie anders, als ſolche Rhythmen, die aus Mangel an Verhältniß, an Schönheit, an Uebereinſtimmung untereinander, das Gefühl der Zuhörer hin und her ziehen, beunruhigen, und den Geiſt deſſelben nach und nach von allem Wohlgefallen an Ordnung abziehen und entfernen? Und endlich, wenn die hemioliſchen und epitritiſchen Rhythmen nicht ſolche verhältnißloſe und taktwidrige Tonfüße wären, welche ſich auf kein einfaches Grundverhältniß zurückführen laſſen, warum widerſtreben ſie unſerm Gefühl ſo ſehr, warum ſind wir nicht im Stande, auch in unſern Zeiten noch Gebrauch davon zu machen? —

§. 146.

Alſo nicht der Schönheit des griechiſchen Rhythmus, nicht der Mannichfaltigkeit und übereinſtimmenden Einheit deſſelben ſind die großen Wunder zuzuſchreiben, welche er gewirkt haben ſoll. Wenn dieſe Wunder wirklich je gewirkt worden ſind, ſo geſchah es unſtreitig aus ganz andern Urſachen, von welchen am Schluß dieſes Abſchnitts geredet werden wird. Gerade diejenige Art des Rhythmus, welche in den frühern Zeitaltern die größten Wirkungen hervorgebracht haben ſoll, wurde in ſpätern Zeitaltern, da die Griechen an Kultur aller Art ſchon zugenommen hatten, verworfen und gänzlich abgeſchaft. Dies würde nicht geſchehen ſeyn, wenn ſeine Einrichtung den Begriffen der kultivirten Griechen von Ordnung, Zuſammenhang und Uebereinſtimmung angemeſſen geweſen wäre. So wie man daher in der Melopöie zu den zuſammenhängenden Tonreihen zurückkam, und die chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechte als unbrauchbar abſchafte, ſo verfuhr man auch mit den alten zuſammengeſetzten, vermiſchten und verhältnißloſen Rhythmen. Alles, was wirklich brauchbar in der alten Rhythmik war, dauerte fort, gieng mit den ſimplificirten Tonarten zugleich von den Griechen auf die Römer, von den

Römern durchs Mittelalter hindurch auf die neuern Zeiten, und wurde endlich eben ſo wie das alte Tonſyſtem allmälig erweitert, und in allen ſeinen einzelnen Theilen auf das innigſte und ſchönſte mit einander verbunden. Anſtatt der zwey verſchiedenen Notengattungen der Griechen und Römer, die ſelbſt noch in dem Geſang der römiſchen Kirche, unter dem Namen Gregorianiſcher Noten von zweyfacher Art, nämlich nur kurz und lang ſind, haben wir nun zehen Arten von verſchiedener Länge, von der **Maxima** an bis zum **Vierundſechzigtheil**, die ſämmtlich mit einander im genaueſten Verhältniß ſtehen, und ſich alle auf eine unendlich mannichfaltige Art, ſelbſt in einerley Takt oder Zeitmaaß verbinden laſſen. Wer noch jetzt im Stande iſt, den Verluſt des alten griechiſchen Rhythmus, oder des chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechts zu bedauern, kennt weder die unſrige noch die griechiſche Muſik, und bedauert etwas, was die kultivirten Griechen ſelbſt verwarfen, und was er bey jedem rohen Volk, z. B. bey den Neuſeeländern, Arabern, Podoliern, Muſuren u. ſ. f. in eben der Vollkommenheit wieder finden kann. Die beſſere Muſik der Griechen iſt nicht verloren, ſondern lebt noch jetzt in manchem alten Kirchenliede, welche von den Hebräern, Griechen und Römern auf die erſten Chriſten, und durch **Luther** in der Zeit der Reformation auf uns gebracht worden ſind. Nur muß man dieſe urſprünglich griechiſchen Hymnen jetzt nicht mehr in unſern neuen, ſondern in den alten von **Luther** ſelbſt herausgegebenen Choralbüchern, oder in den noch ältern römiſchen Breviarien ſuchen, worin ſie ſo, wie ſie Gregor der Große im ſechſten Jahrhundert nach Chriſto geſammelt hat, noch unverfälſcht aufbehalten ſind.

III. Ob die Griechen eine Harmonie, oder vielſtimmige Muſik gehabt haben?

§. 147.

Wenn die Harmonie hauptſächlich zur Vervielfältigung muſikaliſcher Ausdrücke, und zur genauern und richtigern Beſtimmung derſelben dient, wie in der Einleitung §. 20 — 26. ausführlich gezeigt worden, ſo iſt ſie eine ſo wichtige Sache, daß eine Muſik ohne ſie eben ſo wenig vollkommen ſeyn kann, als eine an Worten und beſtimmten Ausdrücken arme Sprache. Die Frage alſo, ob die Griechen eine ſolche Harmonie gekannt oder ausgeübt haben, muß, nachdem ſie entweder mit ja oder mit nein beantwortet wird, auf unſern Begriff und unſer Urtheil von der Beſchaffenheit ihrer Muſik nothwendig einen großen Einfluß haben. Dieſer große Einfluß iſt indeſſen nicht von allen Schriftſtellern, welche ſich bisher auf die Unterſuchung der gedachten Frage eingelaſſen haben, mit gleicher Deutlichkeit erkannt worden. Den meiſten ſchien ſie zwar einer Unterſuchung werth zu ſeyn; wenn ſie aber fanden, daß ſie nicht anders als mit Nein beantwortet werden konnte, ſo glaubten ſie dennoch, die Muſik der Griechen verliere wenig oder nichts, wenn man ihr auch die Harmonie abſprechen müſſe. Auſſer **Rouſſeau**, deſſen Meynung in der Einleitung ſchon angeführet iſt, erklärt ſich **Merſenne** hierüber am deutlichſten. Ihm ſcheint der vielſtimmige Satz bloß dazu erfunden zu ſeyn, um die Mängel des Geſangs zu erſetzen, und die Unwiſſenheit der neuern Muſiker in derjenigen Art von Melodie, wie ſie bey den Griechen war, zu bemänteln. Von dieſem ſchönen griechiſchen Geſang, fährt er weiter fort, haben ſich in der Levante noch einige Spuren erhalten, welche verſchiedene Reiſende von den Perſianern und Neugriechen haben ſingen hören [495]). Da **Merſenne** ein ſehr guter Kenner der Muſik war, und in ſeinen libris Harmonicorum, die bloß eine vermehrte Ausgabe der Harmonie univerſelle ſind, im ſiebenten Buch des erſten Theils, welches de canticis handelt, vortrefliche Dinge ſagt, und überall den nothwendigen Zuſammenhang der Melodie mit der Harmonie deutlich zeigt; ſo iſt es um ſo mehr zu verwundern, daß er ſich in

495) *Harmonie univerſelle. Livr. IV. pag. 197.*

der angeführten Stelle ſo ſehr vergeſſen, und ſeinen anderwärts geäuſſerten Meynungen und Lehrſätzen ſo geradezu widerſprechen konnte.

Nicht allein Merſenne, ſondern auch alle andere Schriftſteller, die mit ihm über dieſe Sache gleiche Sprache führen, ſind indeſſen, wie man deutlich ſehen kann, nicht ſowol aus Mangel an muſikaliſchen Kenntniſſen auf ſo irrige Meynungen geleitet worden, als vielmehr durch das, was man die Stimme des Volks nennen könnte. Die tägliche Erfahrung lehrt, ſagen ſie faſt alle übereinſtimmend, daß die meiſten Menſchen lieber eine bloße einfache Melodie hören, als eine vielſtimmige Muſik, und jederman unterſcheidet weit leichter die Schönheit einer einzigen Stimme, als die Schönheit harmoniſcher Verhältniſſe. Dies iſt eben ſo begreiflich und unleugbar, als wenn jemand ſagt, eine arme Sprache ſey leichter verſtehen zu lernen, als eine reiche. Iſt aber deswegen die arme Sprache der reichen vorzuziehen? Wenn überhaupt der Werth irgend einer Kunſt durch die Stimme des Volks beſtimmt werden ſoll, ſo iſt es gewiß um die höhere Schönheit derſelben gethan. Unter tauſend Liebhabern der Muſik ſind gewiß keine zehen, auf welche das, was **Kamler** in ſeinem Vorbericht zu ſeiner lyriſchen Blumenleſe überhaupt von Liebhabern der ſchönen Wiſſenſchaften und Künſte ſagt, nicht angewendet werden könnte, **daß ſie nämlich ſo gerne und ſo häufig nur das mit wahrer Theilnehmung ſchänen und lieben, was von einer gewiſſen Mittelmäßigkeit, oder (man möchte faſt ſagen) ſo beſchaffen iſt, daß ſie es zur Noth eben ſo gut hätten machen können.** Hat der geübtere Kenner weniger Recht, die Befriedigung ſeines Geſchmacks von den ſchönen Künſten zu erwarten, als der ungeübtere? Soll jener ſeine höhere Kenntniß verläugnen, und anſtatt eines Kunſtwerks von den mannichfaltigſten Schönheiten, ſich gleich dem kenntnißloſen Liebhaber mit einer Menuet, mit einem kleinen Liede, vielleicht gar mit einem engliſchen Tanze begnügen? Die Kunſt hat Mittel in den Händen, beyde zu befriedigen, und wenn es unbillig iſt, den Liebhaber mit einem Kunſtwerk zu ermüden, welches ſeine Einſichten und ſeinen Geſchmack überſteigt, ſo iſt es gewiß noch weit unbilliger, den geübten Kenner durch etwas ermüden zu wollen, wobey ſein geübterer Geiſt weder Vergnügen noch Unterhaltung finden kann. Die Kunſt iſt für den Kenner; nur der Unwiſſende haßt ſie, oder hält ſie für unnütz. Die Materie der Kunſt iſt für den Liebhaber. Auch denn, wenn der Liebhaber (wie **Merſenne** und alle die vor und nach ihm einerley Meynung mit ihm hatten, geſagt haben) eine einfache Melodie lieber hört, als eine vielſtimmige Muſik, iſt es gewiß höchſt ſelten die Schönheit der Melodie, welche er bewundert, ſondern der Ton, die Materie derſelben. Die Zuſammenſetzung einer ſchönen einfachen Melodie gründet ſich nicht weniger auf Grundſätze der Harmonie, als die Harmonie ſelbſt. Der Liebhaber kennt die einen ſo wenig als die andern, iſt alſo in dem einen Fall ſo wenig als im andern im Stande, mit Grund zu beurtheilen, was ſchön oder nicht ſchön iſt. Der höchſte Punkt, wohin ſein Urtheil reicht, iſt Schönheit des Tons, und leichtes Verhältniß des Rhythmus, nicht Schönheit der Kunſt oder der Zuſammenſetzung. So weit nur kann ihn reine unverfälſchte Empfindung leiten, weiter nicht. Will er weiter, will er auch über Ordnung, Zuſammenhang, und Mannichfaltigkeit der Zuſammenſetzung urtheilen, ſo muß er nicht mehr bloß empfinden, ſondern auch denken, und zwar der Natur der Kunſt gemäß denken lernen. Er muß Kenner werden. Je mehr er der Kunſt gemäß denken lernt, deſto mehr wird er finden, daß es weit nöthiger wäre, den Umfang der Kunſt noch zu erweitern, als einzuſchränken.

Wenn alſo die Muſik der Griechen keine Harmonie hatte, ſo iſt es gar keine Frage, daß ſie weit eingeſchränkter, als die unſrige war, daß es ihr für manche Modification menſchlicher Empfindungen an Ausdrücken fehlen mußte. Sie war einer Sprache gleich, welcher es zur Bezeichnung der gewöhnlichſten und nöthigſten Bedürfniſſe nicht an Ausdrücken fehlte, die aber für feinere Begriffe oder für abſtrakte Ideen keine Worte hatte. Die wahre, vollkommen ausgebildete Sprache muß beydes haben, wenn ſie auch nur ſelten vom ganzen Reichthum ihrer Ausdrücke Gebrauch machen könnte. Sie ſind

für den Geist des Denkers, was die mancherley Instrumente für den feinen Bildner sind. Unter hundert verschiedenen Instrumenten gebraucht er vielleicht zu den gewöhnlichen Arbeiten nicht mehr als zehen, oder kaum so viel, und die übrigen hängen oder liegen so lange ruhig an ihren Plätzen, bis eine feinere Arbeit ihren Gebrauch nothwendig macht. Wenn dieser Künstler nun gar von so vorzüglichen Gaben ist, daß er am liebsten lauter feine Arbeit macht, wer wird die Nothwendigkeit und den Nutzen seiner großen Anzahl von Instrumenten für ihn und für die Liebhaber und Kenner seiner Arbeiten noch bezweifeln? Für den Stümper sind sie unnütz, und für den, dem ein roher nur aus dem Groben gehauener Klotz eben so lieb ist, als eine fein gearbeitete Bildsäule, wenigstens gleichgültig. Alle Welt fand es lächerlich, als uns der eifrige Verfechter des griechischen Rhythmus, Isaac Vossius, zumuthen wollte, unsere zehen verschiedene Notengattungen aufzugeben, und bloß nach Art der Griechen zweyerley Arten beyzubehalten. Jederman fand, daß dies nicht besser seyn würde, als wenn man wiederum Eicheln essen wollte, nachdem man schon längst an bessere, wohlschmeckendere und nahrhaftere Früchte gewöhnt war. Jederman fand, daß es eine Thorheit seyn würde, die vortrefliche übereinstimmende Mannichfaltigkeit unserer Tonfüße, den Reichthum der daraus entstehenden Combinationen ungenutzt zu lassen, und zu dem einförmigen Rhythmus, zur Psalmodie der Alten wiederum zurück zu kehren. Selbst Vossius wußte nicht eigentlich, was er wollte. Er muthet uns zu, etwas zu verwerfen, was er dadurch, daß er sagt, niemand könne ein guter Tonkünstler seyn, ohne zugleich ein guter Trommelschläger zu seyn, selbst für unverwerflich erklärt. Hätte er gewußt, daß ein Trommelschläger gerade die größte Mannichfaltigkeit des Rhythmus ausübt, daß alle seine rhythmischen Schläge gegen einander gerade dieselben Verhältnisse beobachten, welche unter unsern verschiedenen Notengattungen herrschen, so würde er seinen Irrthum bemerkt haben. Allein er wollte eine Sache beurtheilen, welche er nicht verstand, und die Welt hatte Recht, eine solche Anmaaßung lächerlich zu finden. Warum findet man es aber minder lächerlich, wenn uns in Ansehung eines andern noch wichtigern Theils der Kunst eine ähnliche Zumuthung gethan wird? Ist der Reichthum an Kunstausdrücken, und die größere Bestimmtheit derselben, welche wir durch die Erfindung der Harmonie erhalten haben, weniger schätzbar, als die Mannichfaltigkeit übereinstimmender Tonfüße? Kann der Künstler und Kenner mit Gleichgültigkeit ein Kunstmittel verlieren, welches ihn in den Stand setzt, seine Kunstausdrücke allen möglichen Modificationen menschlicher Empfindungen anzumessen, und ihnen Genauigkeit und Bestimmtheit zu geben?

Wenn also die Musik eine Sprache unserer Empfindungen seyn soll[496]), die sich nach Stand, Sitten, Lebensart und Kenntniß der Menschen, auf unendlich mannichfaltige Weise äußern, so bedarf sie zur Schilderung dieser mancherley Empfindungen alle Ausdrücke, welche sich in und aus ihr bilden lassen. Die Harmonie ist keine bloße Künsteley, kein unnatürlicher Zusatz. Sie ist die Quelle aller Melodie, so wie die Melodie die Quelle aller Harmonie ist und seyn muß. Ohne Melodie ist keine Harmonie, und ohne Harmonie keine Melodie. Nur in ihrer Verbindung mit einander erreichen beyde nicht nur den höchsten Grad ihrer Schönheit und Vollkommenheit, sondern dienen auch zu der unendlichen Ver-

496) Jederman giebt zu, daß die Musik eine solche Empfindungssprache sey; aber wenige bedenken vielleicht, wie viel sie damit sagen und zugeben. Denn ist sie eine Sprache der Empfindungen, das heißt aller der unendlichen Modificationen, welche sich bey Millionen empfindender Wesen äußern, so kann kein Reichthum an Kunstausdrücken für sie zu groß seyn. Oder glaubt man ein Recht zu haben, sie blos für eine Sprache seiner einzigen individuellen Empfindung zu halten, und dadurch andere eben so oder ähnlich empfindende Individua vom Genuß der Kunst auszuschließen? Ich denke, wir haben alle gleiche Rechte dazu, alle einerley Ansprüche darauf; müssen also die Nothwendigkeit des großen Umfanges der Kunst zur Befriedigung aller unserer Ansprüche eben so anerkennen und zugeben, als man zugeben muß, daß die reiche Natur ihre Schätze nicht für ein Wesen allein, sondern für alle öffnet.

mehrung der Kunstausdrücke, welche sie zur allgemeinen Empfindungssprache machen, welche die Mittel sind, die Forderungen aller, fein oder minder fein empfindender Wesen zu befriedigen. Kann man ein solches Mittel für entbehrlich halten? Kann man noch glauben, daß eine Musik ohne Harmonie und Reichthum an Ausdrücken, schön und mannichfaltig seyn könne?

§. 148.

Daß die Griechen diese Harmonie, dieses herrliche Erweiterungs- und Bestimmungsmittel der Kunstausdrücke weder gekannt noch ausgeübt haben, wird schon seit geraumer Zeit von keinem Kenner mehr geläugnet. Wenn ihnen von einigen die Kenntniß und der Gebrauch einer Harmonie in bloßen Consonanzen zugestanden wurde, so sieht man leicht, daß es nur geschah, um die eifrigen Anhänger der griechischen Musik ein wenig zu schonen, und ihrem Idol wenigstens dem Anscheine nach einen so wichtigen Theil der Kunstvollkommenheit nicht gänzlich abzusprechen. Aber genau genommen ist eine Harmonie in bloßen Consonanzen so gut wie keine Harmonie, und die griechische Musik konnte sie haben, ohne dadurch an Vollkommenheit etwas zu gewinnen. Unter derjenigen Harmonie, von welcher hier die Rede ist, wird eine gleichzeitige Verbindung aller in unserm Tonsystem enthaltenen Intervallen verstanden, so daß daraus mehrere Melodien zugleich, in gegenseitigen Beziehungen auf einander gebildet werden können. Nur diese Harmonie ist es, von welcher die Kenner behaupten, daß sie die Griechen nicht gekannt und nicht ausgeübt haben.

§. 149.

Ehe wir indessen die Gründe selbst anführen, welche es beweisen, daß die Griechen unsern Contrapunkt nicht gekannt haben, müssen wir erst erzählen, was für verschiedene Streitigkeiten durch die Untersuchung dieser Frage veranlaßt worden sind. Schon am Ende des funfzehenden und am Anfang des sechzehenden Jahrhunderts waren die musikalischen Schriftsteller auf diese Sache aufmerksam. Franchinus Gafor, der älteste, welcher derselben gedenkt, führt in seinem zu Mayland 1496. und nachher zu Brescia 1502. herausgekommenen Werk, unter dem Titel: Practica Musicæ utriusque cantus den ältern Bacchius als einen Zeugen an, daß die Griechen unsere Harmonie gekannt haben müßten. Allein Gafor muß das auf uns gekommene Werk seines Zeugen entweder nicht gelesen, oder nicht verstanden haben, denn es handelt von der Theorie der Melodie, und berührt nicht den mindesten Umstand, aus welchem man schließen könnte, daß auch etwas von der Harmonie darin habe gelehrt werden sollen. Durchs ganze sechzehende und die erste Hälfte des siebenzehenden Jahrhunderts hindurch wurde die nämliche Frage von den meisten musikalischen Schriftstellern behandelt, und theils für, theils wider die Griechen entschieden. Allein, am heftigsten wurde der Streit erst, als auf Veranlassung eines Gedichts von Carl Perrault, Mitglied der französischen Academie der Wissenschaften, unter dem Titel: *Le Siecle de Louis le Grand*, zuerst Boileau, sodann mehrere andere französische Gelehrte sich hinein mischten. Carl Perrault gab den Neuern nicht nur in allen Wissenschaften und Künsten überhaupt, sondern auch in der Musik den Vorzug vor den Alten. Sein Gedicht wurde zuerst im Jahr 1687. in der Versammlung der Academie vorgelesen, und die darin geäußerten Meynungen bald hernach in seiner Parallele des anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, erweitert bekannt gemacht. Boileau bestimmte seine Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Longin zu einer Antwort dagegen, und that darin die bittersten Ausfälle, nicht nur gegen Perrault, sondern gegen die Neuern überhaupt. Bisher war indessen der Musik nur beyläufig erwähnt worden. Bald aber entstanden auch hierin zwey verschiedene Partheyen, unter welchen die eine den Alten, die andere den Neuern den Vorzug in der Musik zusprach. Der Abt Fraguier stellte sich an die Spitze derer, welche für den Vorzug

der alten Muſik ſtritten, erhielt aber nicht nur die wenigſten, ſondern auch, was bey der Sache am merkwürdigſten iſt, gerade nur ſolche Anhänger, deren Unkunde in muſikaliſchen Dingen offenbar war, oder bald offenbar wurde. Unter ſeine Anhänger gehört der Abt **Chateauneuf**, der einen Dialog über die Muſik der Alten bekannt machte. Weit zahlreicher und in muſikaliſchen Sachen ungleich erfahrner waren die Anhänger der zweyten Parthey, unter welchen **Bürette** eine Hauptrolle ſpielte, und uns eine Sammlung einzelner Abhandlungen lieferte, worin alle Theile der alten Muſik vollſtändig und gründlich unterſucht ſind, und woraus nach ihm alle, welche über dieſen Theil der griechiſchen Kunſt etwas ſagen oder ſchreiben wollten, haben ſchöpfen müſſen. **Bougeant** und **Cerceau** traten ihm bey; ſo wie auch **Rouſſeau** zwar nicht im Ganzen, aber doch in Abſicht der Harmonie der Alten ſeiner Meynung iſt. Auſſer den erwähnten Schriftſtellern gehören noch auf die Seite der Alten, **Zarlino**, **Doni**, **Meibom**, **Iſaak Voſſius**, **William Temple**, **Stillingfleet** und andere; auf die Seite der Neuern hingegen **Glarean**, **Salinas**, **Bottrigari**, **Artuſi**, **Cerone**, **Keppler**, **Merſenne**, **Kircher**, **Wallis**, **Bontempi**, **Malcolm**, **Claude Perrault**, der Bruder des vorhergenannten, **Martini**, **Marpurg** u. ſ. f. Da die Werke dieſer und anderer Schriftſteller, welche noch auſſer ihnen über die Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik etwas geſchrieben haben, in dem litterariſchen Theil dieſes Kapitels der Ordnung nach angezeigt ſind, ſo iſt es unnöthig, hier mehr davon zu ſagen. Die beſondern Meynungen über den Contrapunkt der Alten, welche die angeſehenſten derſelben in ihren Schriften geäuſſert haben, ſind in **Burney's** Abhandlung von der Muſik der Alten geſammelt. Da nun dieſe Abhandlung in einer guten deutſchen Ueberſetzung unter uns bekannt iſt, ſo verweiſe ich den Leſer hiermit darauf, und führe bloß noch die wichtigſten Gründe an, nach welchen man genöthigt iſt, den Alten die Kenntniß und Ausübung unſers Contrapunkts, alſo einen der wichtigſten Theile der Muſik überhaupt, abzuſprechen.

§. 150.

In den Grundſätzen der griechiſchen Melopöie, welche ſehr unvollſtändig auf uns gekommen ſind (ſ. §. 136.), zielt alles bloß auf die Verfertigung einer einzelnen Melodie. Von einer Vereinigung mehrerer Melodien zugleich, findet ſich nicht die mindeſte Spur. Kein einziger Harmoniker ſpricht davon. Sie nennen die Melopöie eine Kunſt, Geſänge zu machen, oder die Grundſätze der Harmonik in Ausübung zu bringen. Da es nun höchſtwahrſcheinlich iſt, daß die Lehre von einem ſo vorzüglichen Theil der Muſik, wie die Harmonie iſt, gewiß nicht verheimlicht worden wäre, wenn ſie die Harmoniker gekannt hätten; ferner, da wir aus den Eintheilungen, welche die griechiſchen Theoriſten überhaupt von der ganzen Muſik machten, ſehen können, daß ſie dieſen Eintheilungen gemäß auch alle einzelne Theile wirklich abgehandelt haben; ſo iſt ſchon hieraus allein zu ſchließen, daß die Harmonie in der neuern Bedeutung dieſes Wortes kein Theil ihrer Muſik war. Hätten ſie ſie gekannt, und etwa nur in der Erklärung ihrer Lehrſätze zu große Schwierigkeit gefunden, ſo würden ſie doch wenigſtens geſagt haben, daß ein ſolcher Theil ihrer Muſik vorhanden geweſen ſey; ſie würden ſich deſſelben gerühmt haben, weil jederman, der die Harmonie kennt, auch fühlen muß, daß ſie eine große, und für die Erweiterung und Vervollkommung der Kunſt äuſſerſt wichtige Erfindung iſt. Oder ſollen wir glauben, daß die Griechen nicht eitel genug waren, um ſich einer ſolchen Erfindung zu rühmen? — Aus den Schriften der alten muſikaliſchen Theoriſten läßt ſich alſo auf keine Weiſe vermuthen, daß die Griechen mit unſerer Harmonie bekannt geweſen ſind.

Die gegenſeitige Meynung gründet ſich daher auch eigentlich nicht auf die Nachrichten der Theoriſten ſelbſt, ſondern erſtens auf einige Stellen anderer Schriftſteller, die in ihren Werken nur beyläufig von der Muſik geredet haben, und zweytens auf die unrecht verſtandene Bedeutung des Worts Har-

monie, worunter ſich die Griechen etwas ganz anderes dachten, als wir in unſern Zeiten darunter verſtehen. Wir wollen zuerſt die verſchiedenen alten Bedeutungen des Worts Harmonie und einiger andern hieher gehörigen Worte, ſodann die Stellen anführen, welche die irrige Meynung, als ob die Griechen wirklich unſere Art von Harmonie ſchon gekannt hätten, veranlaßt haben.

§. 151.

Das Wort Harmonie bezeichnete bey den Griechen am allgemeinſten jede Uebereinſtimmung verſchiedener Dinge zu einem Ganzen; im beſondern Verſtande aber, eine ſolche Folge von Tönen, die melodiſch iſt, oder kurz, die Compoſition einer Melodie. Daher wird es bald für Tonart, Octavengattung, Intervall, Conſonanz, Melodie, Octave, Modulation, bald ſogar für Enharmonie, kurz für alle einzelne zur Melopöie gehörige Theile gebraucht, und man findet bey keinem einzigen alten muſikaliſchen Theoriſten irgend eine Stelle, worin es dem Zuſammenhang der Sache nach etwas mehr, als Anordnung einzelner Töne nach Klanggeſchlecht, Tonart und Rhythmus bedeutet, oder bedeuten könnte. Heſiodus und Suidas erklären ſie beyde als eine wohlgeordnete Folge [497]), worunter man im muſikaliſchen Sinn offenbar nichts als eine Melodie verſtehen kann. Alle Abhandlungen der Griechen, welche ſich nicht mit dem ganzen Umfang ihrer Muſik beſchäftigen, und nur das lehren, was zur Verfertigung einer Melodie gehört, führen ſolche Ueberſchriften, welche dieſer Bedeutung gemäß ſind. Ariſtoxenus nennt ſein Werk Ἁρμονικα Στοιχεια, Anfangsgründe der Harmonik; die Schriften des Euclids und Gaudentius heißen Einleitungen in die Harmonik (Εισαγωγη ἁρμονικη); die Abhandlung des Nicomachus führt die Aufſchrift: Handbuch der Harmonik (Ἁρμονικον Ἐγχειριδιον), und das Werk des Ptolemäus bloß den Namen Harmonik (Ἁρμονικα). In eben dem Sinn wird es vom Lucian (in Harmonide) gebraucht, wenn er von den Tonarten als verſchiedenen Arten von Melodie redet. Jede Gattung von Harmonie, ſagt er, muß ſtets ihren eigenthümlichen Charakter beybehalten; die phrygiſche ihre Begeiſterung, die lydiſche das tumultuariſche und wilde, die doriſche das ernſthafte, und die joniſche ihre Munterkeit. Dies ſind offenbar vier Tonarten, oder vier Melodien von verſchiedenem Ausdruck. Nicht minder wird dieſe Bedeutung durch einige Stellen aus dem Plato und Ariſtoteles beſtätigt. Rhythmus, ſagt Plato (de legib. lib. 2. pag. 664. Edit. Steph.), nennen wir die Ordnung und Folge der Bewegung, und Harmonie, die Ordnung und Folge hoher und tiefer, verſchieden geordneter und gemiſchter Töne; und Ariſtoteles in ſeiner Abhandlung von der Welt (περι κοσμου, lib. 5), wo er die Frage beantwortet, woher es komme, daß die Erde ſchon lange vernichtet ſey, wenn ſie aus gegen einander wirkenden Elementen beſtehe, zeigt, daß die Schönheit und Vollkommenheit derſelben in der bewundernswürdigen Miſchung verſchiedener Dinge beſtehe, und bedient ſich zur Erläuterung dieſes Satzes eines muſikaliſchen Gleichniſſes. Er ſagt, die Muſik bilde eben ſo aus hohen und tiefen, langen und kurzen, in verſchiedenen Stimmen unter einander gemiſchten Tönen eine einzige Harmonie [498]). So wie die Alten unter dem Wort Harmonie oft eine Melodie überhaupt verſtanden; ſo verſtanden ſie auch oft einzelne zur Melodie gehörige Theile darunter. So braucht es Ariſtoteles für Octave, und ſagt: die Harmonie habe etwas göttliches an ſich, und Pherecrates beym Plutarch gar für einzelne Töne, wenn er ſagt, Phrynis habe auf fünf Saiten zwölf Harmonien (Töne) herausgebracht, (εν πεντεχορδαις δωδεκα ἁρμονιας, de Mul. pag. 1131.) Wir übergehen aber die verſchiedenen andern hieher gehörigen Stellen, um noch zu beweiſen, daß die Griechen auch durch andere Worte, z. B. durch Symphonie, Antiphonie u. ſ. f. eben ſo wenig eine Harmonie nach unſerer Art verſtanden haben, als durch das Wort Harmonie ſelbſt.

497) Ἁρμονια, ὑδατινη ἀκολουθια. Βακχιῳ ἐδωκεν αὐλησαι, ἡ διαφερει φωνῆς, μιαν ἀπεδωκεν ἁρμονιαν.

498) Μουσικη ἡ ἐξ ὀξεων ὁμου και βαρεων, μικρων τε και μεγαλων συστημα.

§. 152.

Im 102ten §. iſt aus dem ältern Bacchius angeführt, daß diejenigen Töne, deren Ausdehnung beſtimmt werden kann, von den Griechen εμμελεις, concinni, genannt wurden. Dieſe Soni concinni, oder muſikaliſche Töne waren entweder conſonirend, oder diſſonirend. Alle griechiſche Theoriſten von den älteſten an bis auf die jüngſten, nennen die Quarte, Quinte, Octave, nebſt ihren Oberoctaven Conſonanzen, und alle andere zwiſchen ihnen liegende Intervallen Diſſonanzen. Die Terzen, Sexten, Secunden und Septimen waren alſo Diſſonanzen. Dieſe muſikaliſchen Töne werden in Abſicht auf ihre Verbindung mit einander, nachdem ſie conſonirend oder diſſonirend ſind, in homophoniſche, ſymphoniſche, paraphoniſche, diaphoniſche und antiphoniſche unterſchieden. Gaudentius (Introduct. harmon. pag. 11.) nennt Ομοφωνει (uniſoni) ſolche zuſammenklingende Töne, die weder an Höhe noch Tiefe unterſchieden, folglich unſere wahren Einklänge ſind; Συμφωνοι, conſonirende Töne, die, wenn ſie auf der Lyre oder Flöte zugleich angegeben werden, ſich ſo unter einander vermiſchen, daß man ſie kaum von einander unterſcheiden kann. Παραφωνοι ſind weder Conſonanzen, noch Diſſonanzen, ſondern Mittelding zwiſchen beyden; wenn ſie aber zuſammen angeſchlagen werden, ſcheinen ſie ſymphoniſche oder conſonirende Töne zu ſeyn, z. B. von Parypate meſon bis zur Parameſe, oder von Meſon diatonos zur Parameſe. Da wir keine Intervalle haben, die weder Conſonanzen noch Diſſonanzen ſind, ſo iſt der Ausdruck paraphoniſch für uns ſehr undeutlich, und wir wiſſen nicht genau, was wir uns darunter denken ſollen. Indeſſen findet man, daß das Wort von alten Schriftſtellern in dreyerley Bedeutungen gebraucht worden iſt, nämlich 1) für eine gewiſſe Gattung von Conſonanzen, 2) für eine conſonirende Fortſchreitung in der Melodie, und 3) für eine Mittelgattung von Intervallen. Da man, wie wir §. 103. ſchon geſehen haben, eine Fortſchreitung in Quarten und Quinten Paraphonie nannte, in welcher Benennung aber nicht alle Schriftſteller einſtimmig ſind, ſo mußten wahrſcheinlich durch die Mittelgattung von Intervallen vergrößerte und verkleinerte Quarten und Quinten verſtanden werden. Dies beſtätigt ſich durch das vom Gaudentius als Beweis angeführte Intervall von Parypate Meſon zur Parameſe, welches im großen unveränderlichen Tonſyſtem der Griechen genau unſere übermäßige Quarte f — h, oder kleine Quinte f — ces iſt. Aber ein Beyſpiel aus eben der Stelle des Gaudentius beweiſt auch, daß Terzen darunter verſtanden werden ſind, weil das Intervall von Meſon Diatonos zur Parameſe, oder g — h, als ein paraphoniſches Intervall ausdrücklich genannt iſt. (Paraphoni ſunt, qui medii inter conſonum et diſſonum, in miſtione conſoni adparent, uti in tribus tonis videtur, a parypate meſon uſque ad Parameſen, et in tonis duobus a meſon diatono ad Parameſen. *Gaudent. pag. 11.*) Wir wollen hier übrigens noch unentſchieden laſſen, ob man aus dieſem Umſtand mit Marpurg (ſ. kritiſche Einleit. S. 240.) folgern könne, daß die Griechen eine Harmonie in Terzen gebraucht haben. Διαφωνοι, Diſſonanzen, ſind ſolche Töne, die, wenn ſie zugleich angeſchlagen werden, ſich niemals vereinigen. Sie kamen aber bloß in der Melodie, oder in einer einzelnen Stimme vor, und werden daher von Plutarch μελωδημενα und μελωδητα genannt. Das Wort Antiphonie, deſſen Gaudentius nicht erwähnt, ſcheint überhaupt eine Gattung von Symphonie zu bezeichnen, und wird gewöhnlich für die Zuſammenſtimmung der Octaven genommen. Es kommt nun darauf an, genau zu beſtimmen, was die Alten unter dieſen verſchiedenen Verbindungen der Töne verſtanden haben.

Ariſtoteles bedient ſich des Worts Symphonie, um zwey Conſonanzen damit auszudrücken. Die eine nennt er überhaupt Symphonie, und verſteht darunter die Fortſchreitung zweyer Stimmen im Einklang; die zweyte nennt er Antiphonie, und verſteht darunter die Fortſchreitung zweyer Stimmen in Octaven. In ſeinen Problemen (Sectio 19. Quæſt. 16) fragt er, woher es komme, daß

die Symphonie nicht ſo angenehm klinge, als die Antiphonie, und antwortet: weil in der Symphonie beyde Stimmen gänzlich einerley ſingen, folglich einander verdunkeln. Symphonie bedeutet alſo hier offenbar ſo viel als Einklang, und Ariſtoteles erklärt ſie anderwärts ebenfalls dafür, indem er ſie Homophonie nennt. Daß unter Antiphonie eine Fortſchreitung zweyer Stimmen in der Octave zu verſtehen iſt, beſtätigt ſich ebenfalls aus den Ariſtoteliſchen Problemen (Sect. 19. Quæſt. 39), wo ſie als der Unterſchied erklärt wird, welcher ſich unter der Stimme eines Mannes und eines Knaben findet, wenn beyde einerley Melodie ſingen, oder wenn der eine ſeine Melodie in dem Ton Hypate, und der andere in dem Ton Nete anfängt. Da nun die Töne Hypate und Nete in der Pythagoriſchen Lyre gerade die beyden äußerſten Gränzen, oder eine Octave ausmachen, ſo iſt dieſe Bedeutung des Worts Antiphonie außer Streit. Es iſt alſo hier nur die Frage, ob Ariſtoteles unter ſeiner Symphonie, eine melodiſche Fortſchreitung verſtanden habe, oder etwas, was unſerer Harmonie ähnlich iſt. Jederman, der nur einige Kenntniß von Muſik hat, begreift leicht, daß, wenn auch tauſend Stimmen in Einklängen und Octaven miteinander fortſchreiten, doch nie etwas anders, als eine bloße Melodie herauskommen kann. Zur Harmonie iſt der Gebrauch verſchiedener Intervallen, z. B. der Quarten, Quinten, Terzen u. ſ. w. erforderlich, die eigentlich die Seele des Ganzen ſind, und den Unterſchied zwiſchen Melodie und Harmonie erſt beſtimmen. Zur Bezeichnung einer Fortſchreitung mehrerer Stimmen in der Octave bediente man ſich auch des Worts magadiſiren, von einem Diſkantinſtrument, Μαγάδις, welches mit doppelten in Octaven geſtimmten Saiten bezogen war. Ariſtoteles fragt daher in ſeinen Problemen (Sect. 19. Quæſt. 18), warum blos die Octave magadiſirt werde, und antwortet: weil blos die Antiphonie magadiſirt werden könne. Die Griechen ſangen indeſſen nicht blos in Einklängen und Octaven, ſondern auch in Doppeloctaven miteinander. Der nämliche Ariſtoteles beweiſt dies am angeführten Orte, (Quæſt 34) durch die Frage: warum Doppelquinten und Doppelquarten nicht eben ſo gut zuſammen gebraucht werden können, als die Doppeloctave? — Man ſieht alſo, daß das Wort Symphonie auf keine Weiſe mehr bedeutete, als eine melodiſche Fortſchreitung mehrerer Stimmen zugleich. Geſchah die Fortſchreitung im Einklange, ſo hieß ſie Homophonie: in der Octave, Antiphonie; und in Quarten oder Quinten, und nach dem Gaudentius auch *in Terzen*, Paraphonie. *In einer Tabelle haben ſie folgendes Anſehen:*

Symphonie { Antiphonie, Fortſchreitung im Einklang.
Paraphonie, Fortſchreitung in Quinten, Quarten und Terzen.
Homophonie, Fortſchreitung im Einklang.

Die Antiphonie konnte alſo ſo wenig als die Homophonie eine Harmonie hervorbringen. Beyde Arten von Zuſammenſtimmung entſtanden ohne alle Kunſt, blos durch Vereinigung jugendlicher und männlicher Stimmen, oder größerer und kleinerer Inſtrumente, wenn einerley Melodie von ihnen geſungen oder geſpielt wurde, und alles, was durch dieſe Vereinigung hervorgebracht werden konnte, war Melodie und weiter nichts. Nicht mit gleicher Gewißheit können wir über die Paraphonie entſcheiden. Eine Fortſchreitung zweyer Stimmen in Quarten und Quinten iſt in unſern Zeiten in einem ſo hohen Grad unangenehm und beleidigend, daß wir uns kaum eine Zeit oder ein Volk denken können, bey welchem man ſie anders gefunden habe. Nach unſerm Syſtem der Harmonie wird durch ſie aller Zuſammenhang vernichtet, und eine ununterbrochene Reihe derſelben iſt nichts anders, als wenn ein Redner von Hauptſache zu Hauptſache ſpringt, ohne die nothwendigen Mittelglieder, wodurch Hauptſachen miteinander in Verbindung gebracht werden müſſen, zu berühren. Dennoch hat es eine Zeit gegeben, in welcher man ſolche Quarten- und Quintenfortſchreitungen ſchön gefunden haben muß, weil man ſie gebrauchte. Im Mittelalter bis zum zehenten und eilften Jahrhundert, hat man ganze lieder

in ununterbrochenen Quarten und Quinten geſungen und geſpielt 499). Aus einem ſchon angeführten Problem des Ariſtoteles (Quæſt. 34) ſcheint aber offenbar zu erhellen, daß die Griechen eine ſolche Zuſammenſtimmung nicht ertragen konnten, weil in der angeführten Stelle ausdrücklich gefragt wird, warum man nicht eben ſo gut in Quarten und Quinten zuſammen ſingen könne, als in Octaven? — Wenn daher die Griechen eine der unſrigen nur auf irgend eine Weiſe ähnliche Harmonie ausgeübt haben ſollen, muß es in Terzen geſchehen ſeyn.

§. 153.

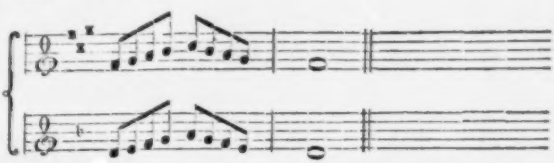
Aber auch die Terzenharmonie iſt theils unwahrſcheinlich, theils ſo beſchaffen, daß die Muſik der Griechen nichts dadurch gewinnt. Eine Stelle aus der 9ten Epode des Horaz, V. 5:

Sonante miſtum tibiis carmen lyra
Hac Dorium, illis Barbarum.

brachte zuerſt Perrault auf die Meynung, daß die Alten wenigſtens zuweilen in Terzen geſungen und geſpielt haben müßten, das heißt: in zwey verſchiedenen Tonarten, welche um eine Terz von einander verſchieden waren. Bûrette trat dieſer Meynung bey; und ob er gleich im Jahr 1726 durch die Gründe des P. Bougeant bewogen wurde, ſie wieder aufzugeben, ſo nahm er ſie doch drey Jahre nachher aufs neue an, als ihm der P. Cerceau darüber bittere Vorwürfe machte, daß er Perraults Erklärung der angeführten Horaziſchen Stelle gefolgt war.

So angenehm im Lauf eines ganzen Stücks bisweilen eine Folge von Terzen iſt, ſo unangenehm und unerträglich iſt ſie, wenn ſie ſtets fortdauert. Am allerunangenehmſten muß ſie aber ſeyn, wenn in zwey verſchiedenen Tonarten in der Entfernung einer Terz zugleich geſungen und geſpielt werden ſoll.

Außerdem entſteht hier ein neuer Zweifel über die Beſchaffenheit der alten Tonarten. Sind ſie ſämmtlich nichts als Tranſpoſitionen von einer Molltonleiter geweſen, ſo würde ein Geſang nach der Horaziſchen Beſchreibung, wenn man unter der barbariſchen Tonart, nach dem Heraclides, die lydiſche verſteht, welche um eine große Terze höher als die doriſche iſt, unausſtehlich geweſen ſeyn. Man denke ſich folgende Zuſammenſtimmung:

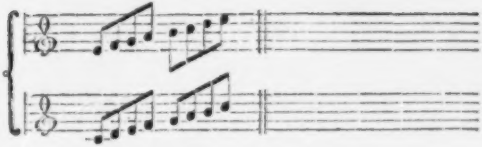


Hat man ſich aber unter den Tonarten die verſchiedenen Octavengattungen zu denken, ſo fallen ſowol nach der Euclidiſchen als Ptolemäiſchen Erklärung die beyden im Horaziſchen Vers erwähnten Tonarten in folgende Töne:

499) S. *Gerberti de muſica ſacra Tom. II. p. 113.*

Lydiſche Octavengattung.

Doriſche Octavengattung.



von welchen die Lyre die tiefere, die Flöte aber die höhere Reihe geſpielt hat.

Dieſe Folge von Terzen würde zwar nicht unangenehm geklungen haben, aber außerdem, daß ſie bey weitem das noch nicht iſt, was wir eine Harmonie nennen, und was als ein wahres Erweiterungs- und Beſtimmungsmittel der Kunſtausdrücke angeſehen werden kann, laſſen ſich auch noch wichtige Einwendungen gegen ihren wirklichen Gebrauch bey den Griechen vorbringen. Die erſte Einwendung dagegen iſt die, daß die Terzen und Sexten von den Griechen für Diſſonanzen gehalten wurden, deren gleichzeitiger Zuſammenklang wahrſcheinlich vermieden worden iſt. Wenn Marpurg (kritiſche Einl. S. 239) der Meynung iſt, daß dieſer Umſtand auf die Ausübung keinen Einfluß gehabt habe, und die Terzen und Sexten nicht auf den Inſtrumenten oder in den Singſtimmen als Diſſonanzen erſchienen ſind, ſondern nur auf dem Papier oder auf dem Monochord; ferner, daß ſich die Stimmung der Alten gegen ihre Berechnungen gerade umgekehrt verhalten habe, wie unſere gleichſchwebende Temperatur gegen die reinen Verhältniſſe unſerer Theorie; daß wir richtig rechnen und falſch ſtimmen, anſtatt daß die Alten gerade umgekehrt falſch gerechnet und rein geſtimmt hätten: ſo kann man dagegen fragen, warum denn eben dieſe Meynung von den diſſonirenden Verhältniſſen der Terzen und Sexten auf die Ausübung ſpäterer Zeiten ſo großen Einfluß gehabt habe, daß es, wie er an einer andern Stelle ſelbſt bemerkt (kritiſche Einl. S. 144) vor dem Orlandus Laſſus, alſo ſchon weit ins ſechzehnte Jahrhundert hinein, kein praktiſcher Tonkünſtler wagte, ſie am Anfang oder am Schluß eines Tonſtücks zu gebrauchen? Mich deucht, es kann keinen ſtärkern Beweis als dieſen geben, daß ſie von den Griechen auf keine Weiſe harmoniſch gebraucht worden ſind. Hat man es erſt zur Zeit des Orlandus Laſſus gewagt, ſie zu gebrauchen, wo die Harmonie ſchon auf einer beträchtlichen Stuffe von Vollkommenheit ſtand, wo ſie ſchon zu einem künſtlichen Gewebe der verſchiedenſten Intervallen und Melodien in entgegen geſetzten Bewegungen geworden war, wie ſoll man glauben, daß die Griechen, und zwar einen gar die frühern, in einer Entfernung von beynahe vollen zweytauſend Jahren, theils ganz ihren Lehrſätzen entgegen, theils aber auch nicht erſt durch allmälige Einführung anderer Intervallen, oder mehrerer Melodien in verſchiedener Bewegung, vorbereitet, ſchon ſo etwas gewagt haben? So viel iſt wenigſtens gewiß, daß ſie gerade in der beſten Zeit der griechiſchen Muſik, in der Zeit des Ariſtoteles noch nicht eingeführt waren; denn er ſpricht, wie ſchon mehreremale erwähnt iſt, blos von der Harmonie in der Octave und Doppeloctave. Alle andere Schriftſteller, welche von Terzen ſo reden, daß man allenfalls daraus auf einen gleichzeitigen Gebrauch derſelben ſchließen könnte, ſind zu jung, und gehören ſchon in die Zeiten der römiſchen Muſik, können alſo für die Beſchaffenheit der reinen noch unvermiſchten griechiſchen Nationalmuſik nicht als Zeugen dienen. Wenn daher auch Plutarch ſagt, daß die beyden Töne des Dironi (große Terz) und des Triemitonii (kleine Terz), eine gute Melodie gegen einander machen, ſo fällt dies theils nicht mehr genau in die griechiſchen Zeiten, theils iſt es vielleicht blos als eine Meynung anzuſehen, welche weder vor noch nach dem Plutarch von den praktiſchen Tonkünſtlern befolgt worden iſt.

Eine zweyte Einwendung gegen den aus dem angeführten Horazischen Vers vermutheten Gebrauch der Terzen nehme ich aus dem Athenäus (Deipnos. lib. 4 cap. 5) welcher vom Pindar berichtet, er habe diejenige Musik, welche von einem Knaben und einem Mann gesungen wurde, Magadis genannt, weil sie eine und eben dieselbe Melodie in zwey Modis (Tonarten) sangen. Perrault folgert hieraus, daß die Saiten des Instruments Magadis nicht immer in die Octave, sondern auch bisweilen in die Terz müssen gestimmt gewesen seyn, weil es sonst unbegreiflich gewesen sey, auf welche Weise ein Knabe und ein Mann in zwey verschiedenen Tonarten haben singen können, und weil Aristoteles ausdrücklich sagt, daß in der Quarte und Quinte nie magadisirt werde. Allein, konnte denn Pindar nicht auch die Octave in Gedanken haben, und sieht man nicht hieraus überhaupt, daß das Wort Tonart, eben so wie das Wort Harmonie in sehr vielerley Bedeutungen gebraucht worden ist?

§. 154.

Noch manche Beweise gegen die vielstimmige Musik der Griechen könnten aus ihrer mangelhaften Notirungskunst, aus ihrem Rhythmus, welcher unter mehrern Stimmen keine verschiedenen Tonfüße zuließ, aus ihren Klanggeschlechten und Tonarten, deren Intervallenverhältnisse durchaus zu keiner andern Harmonie, als zur melodischen Fortschreitung mehrerer Stimmen in Octaven und Doppeloctaven tauglich waren, und endlich aus dem Mangel an Vorschriften bey den griechischen Theoristen zur harmonischen Mischung verschiedener Intervallen, angeführt werden. Allein es wird genug seyn, nun die Stellen noch beyzubringen, nach welchen man den Griechen die Kenntniß und Ausübung der Harmonie nach unserer Art hat zuschreiben wollen.

Die erste findet sich beym Plato, und hat zuerst den Abt Fraguier veranlaßt [500]), Untersuchungen zum Vortheil der Griechen darüber anzustellen. Ihr Inhalt ist folgender: „Was die Verschiedenheit und Abwechselung bey der Begleitung der Lyre betrift, worauf eine Melodie gespielt wird, während der Dichter eine andere dazu singt, (denn der Dichter componirte damals seine Verse selbst); woraus die Mischung des Starken und Sanften, des Geschwinden und Langsamen, des Hohen und Tiefen, der Consonanzen (συμφωνιῶν) und Dissonanzen (ἀντιφωνιῶν) entsteht, und die Kenntniß, wie man den Rhythmus oder das Zeitmaß in allen Tönen einzurichten habe; so gehören alle diese Dinge nicht zum Unterricht junger Leute, die nur drey Jahre brauchen sollen, um so viel zu lernen, als ihnen nütz und gut ist. Dergleichen Schwierigkeiten in der theoretischen und praktischen Musik sind für sie noch zu groß, und machen leicht junge Gemüther minder fähig zu den Wissenschaften, die sie doch auf eine leichte Art erlernen sollen [501])."

Alles, was Fraguier in dieser Stelle richtig übersetzt hat, läßt sich blos auf melodische Fortschreitungen anwenden; und was auf eine Harmonie zu zielen scheint, z. B. die Ausdrücke συμφωνιῶν und ἀντιφωνιῶν, ist falsch übersetzt. Der Leser weiß aus dem vorhergehenden schon, was er unter diesen beyden Worten zu verstehen hat, und Bürette hat in seinen Erinnerungen wider den Abt Fraguier deutlich bewiesen, daß aus der Stelle des Plato für die Harmonie der Griechen nichts zu schließen ist.

500) Examen d'un passage de Platon sur la Musique. In der Hist. de l'academie des inscript. T. 3. pag. 111. Eine deutsche Uebersetzung findet man von dieser Abhandl. in Marpurgs hist. krit. Beyträgen, B. 2 S. 45. Fraguier lernte nach dem Bericht des Bürette erst in seinem Alter das Clavier, und fand so viel Geschmack an der Harmonie, daß er glaubte, die Musik der Griechen könne ohne sie nicht schön gewesen seyn. Da er nun wünschte, daß sie schön gewesen seyn möchte, so bewies er, daß die Griechen die Harmonie gekannt hätten.

501) *De legib. lib. 7 pag. 657. Edit. Mar. Ficin.*

Eine zweyte Stelle hat Cicero im zweyten Buch von der Republik, worin nach dem Plato die drey Stände eines Staats, der vornehmere, mittlere und niedere, mit den zwar verſchiedenen, aber doch in Uebereinſtimmung ſtehenden Stimmen einer Muſik verglichen werden, und hinzu gefügt wird, daß die Einigkeit der verſchiedenen Glieder einer Republik, etwas der muſikaliſchen Harmonie ähnliches ſey. „So wie bey Saiten- und Blasinſtrumenten, ſagt Cicero, und im Geſange alle verſchiedene „Töne eine Harmonie (concentus) machen müſſen, weil ſie ſonſt den Ohren der Kenner unerträglich ſeyn „würden; und ſo wie dieſe Töne, wenn ſie auch noch ſo verſchieden ſind, durch die Geſchicklichkeit eines „Tonkünſtlers dennoch zu einer wohlklingenden Harmonie verbunden werden können; ſo gehe es auch in „wohlgeordneten Staaten, deren vornehme, mittlere und niedere Stände unter ſich gleichſam das ſind, „was in der Muſik die Intervalle ſind, und die Einigkeit und Uebereinſtimmung derſelben im Staate, „iſt das, was in der Muſik die Harmonie genannt wird [502]). “ Man darf bey dieſer Stelle blos an die weitläuftige Bedeutung denken, welche die Griechen und Römer dem Wort Harmonie gaben, um zu finden, daß ſie ſich vollkommen auf Melodie, oder auf homophoniſche und antiphoniſche Fortſchreitung mehrerer an Höhe und Tiefe verſchiedener Stimmen anwenden laſſe. Aus einer andern Stelle des Cicero (lib. 3 de orator.): Quanto molliores ſunt et delicatiores in cantu flexiones et falſae voculas, quam certæ et ſeveræ? quibus tamen non modo auſteri, ſed, ſi ſæpius fiant, multitudo ipſa reclamat; (Wie viel ſanfter und feiner klingen nicht im Geſange die Biegungen und falſchen Sätze, als die beſtimmten und ernſthaften? Dennoch verwirft ſie nicht nur der Kenner, wenn ſie zu oft kommen, ſondern auch das Volk) ſchließt Marpurg (Krit. Einl. S. 243) auf eine Terzenharmonie, und glaubt, man könne unter den falſis voculis nichts anders als Terzen, und unter den certis et ſeveris Octaven, Quinten und Quarten verſtehen. Sollte Cicero nicht vielmehr unter den flexionibus und voculis falſis bloße melodiſche Biegungen und Ziehungen aus einem Ton in den andern, ſo wie es unſere neuern Sänger bey Haltungen und Uebergängen in einen zunächſt liegenden Ton bisweilen machen, verſtanden haben?

Aus dem Ariſtoteles iſt §. 151 ſchon eine Stelle angeführt und erklärt worden. Wir ſetzen ihr eine andere (De mundo, lib. 6) an die Seite, worin die harmoniſche Bewegung der Himmelskörper erklärt, und geſagt wird, jeder Körper habe ſeine eigene Bewegung, und dennoch finde ſich in allen dieſen verſchiedenen Bewegungen ein allgemein übereinſtimmender Zweck, ſo daß ſie durch dieſe Uebereinſtimmung gleichſam einen Chor der Himmel ausmachen. Zu mehrerer Erläuterung bedient ſich Ariſtoteles des folgenden muſikaliſchen Gleichniſſes: „So wie es in einem Chor geſchieht, welcher ſich ganz „nach dem Vorſänger (κορυφαῖος) richtet, und bisweilen aus Männern und Weibern beſteht, deren „verſchiedene hohe und tiefe Stimmen eine einzige wohlklingende Harmonie ausmachen; ſo u. ſ. f. [503]). Nichts iſt deutlicher, als daß unter der aus verſchiedenen hohen und tiefen Stimmen der Männer und Weiber entſtehenden Harmonie, eine einzige in Einklängen und Octaven geſungene Melodie zu verſtehen iſt.

Eine Stelle aus dem 84ſten Brief des Seneca, worin ſogar eine vox media vorkommt, hat vielen, beſonders aber dem Iſ. Voſſius der ſtärkſte Beweis geſchienen, daß die Muſik der Griechen

502) Ut in fidibus, ac tibiis, atque cantu ipſo ac vocibus, concentus eſt quidam tenendus ex diſtinctis ſonis, quem immutatum ac diſcrepantem aures eruditæ ferre non poſſunt: isque concentus ex diſſimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens: ſic ex ſummis, et mediis, et infimis interjectis ordinibus, ut ſonis, moderatam ratione civitatem, conſenſu diſſimillimorum concinere, et quæ harmonia dicitur a muſicis in cantu, eam eſſe in civitate concordiam.

503) Καθάπερ ἐν ἐν χορῷ συμφωνία καταῤῥάπτεται, συναίρει καὶ ὁ χορὸς ἅπαν ἵν᾽ ἐπὶ τοῦτο ἐν τοῖς ἀνδράσι καὶ γυναιξὶ τὸ διεζευγμένον φωνῶν ἄφατόν τι καὶ διαφέρουσα μίαν ἁρμονίαν ἐμμελῆ ἀπεργάζεται.

harmoniſch ausgeübt worden ſey. Sie heißt: „Siehſt du nicht, aus wie vielen Stimmen der Chor beſteht? Und doch vereinigen ſie ſich alle auf einen einzigen Ton. Die eine Stimme iſt hoch, die andere tief, und noch eine andere in der Mitte. Männer und Frauen vereinigen ſich, und Flöten blaſen mit darunter. Jede einzelne Stimme merkt man nicht deutlich, wohl aber alle zuſammen [504]." Unus tamen ex omnibus ſonus redditur, kann unmöglich anders überſetzt werden, als: „aus ſo vielen Stimmen der Chor auch beſtanden hat, ſo haben ſie doch alle im Einklang oder in der Octave geſungen." Vox gravis war die Melodie der Männer; vox media der Frauen, und vox acuta der Flöten. Dieſe Melodie wurde alſo in drey verſchiedenen Octaven geſungen.

Endlich hat man ſich noch einer Stelle aus der Harmonik des **Ptolemäus** bedient, um daraus zu beweiſen, daß die Griechen eine vielſtimmige Muſik gehabt haben. **Wallisius**, der Herausgeber des **Ptolemäus** bemerkte ſie zuerſt, und glaubte ſelbſt, daß ſich etwas daraus folgern ließe. Allein, ſo ſehr ſich auch **Fraguier, Chateauneuf** und **Stillingfleet** über dies Geſtändniß freuten, ſo hat ihnen doch **Bürette** ihre Freude dadurch verdorben, daß er durch eine kritiſche Unterſuchung der gedachten Stelle beweiſt, die Ueberſetzung derſelben, oder die wahre Bedeutung der wichtigſten Ausdrücke im griechiſchen Text ſey entweder verſetzlich oder aus Unwiſſenheit mißverſtanden worden, und es laſſe ſich aus dieſer ſo wenig wie aus andern Stellen etwas mehr folgern, als daß die Alten ſehr oft im Einklang und in Octaven miteinander geſungen und geſpielt haben.

Ganz von ähnlicher Art ſind noch andere Stellen aus dem **Macrobius** [505], aus dem **Caſſiodor** [506], aus der Erklärung des **Timäus** vom Platoniker **Aelian**, und noch vielen andern. Das Wort Harmonie iſt in allen als ein allgemeiner Ausdruck gebraucht, der eben ſo gut eine melodiſche Vereinigung mehrerer Stimmen in Einklängen und Octaven bezeichnen kann, als eine Harmonie nach unſerer Art. **Aelian** nennt die Symphonie ein ähnliches Fallen und Mitſchen zweyer oder mehrerer Stimmen, die an Höhe und Tiefe verſchieden ſind [507]; was kann aus dieſem ähnlichen Fallen und Miſchen mehrerer Stimmen anders entſtehen, als eine Melodie in Einklängen und Octaven?

§. 135.

Wir ſehen alſo nicht nur aus dem Umfang des griechiſchen Tonſyſtems, aus den Klanggeſchlechten und Tonarten, aus den falſchen zum Zuſammenklang untauglichen Verhältniſſen der Intervallen, aus der mangelhaften Notirungskunſt, und aus dem Mangel an Vorſchriften bey den alten muſikaliſchen Theoriſten, ſondern auch ſelbſt aus den beygebrachten Zeugniſſen, daß die Griechen unſere Harmonie weder gekannt, noch ausgeübt haben können. **Harmonie** hieß bey ihnen eine Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter, und **Melodie** eine Folge dieſer harmoniſchen Töne nach den Regeln des Rhythmus. Bey uns heißt das was die Alten Harmonie nannten, **Melodie**, die die griechiſche Harmonie und Melodie zugleich in ſich begreift. Harmonie iſt ein Theil unſerer Muſik, welche den Griechen unbekannt war, und erſt im vierzehenten Jahrhundert in Europa eingeführt worden iſt. Kein Volk hat ſie vorher gekannt, wie wir aus allen Nachrichten ſchließen können, welche aus der alten Welt

504) Non videſ, quem multorum vocibus chorum conſtet? unus tamen ex omnibus ſonus redditur. Aliqua illic acuta eſt, aliqua gravis, aliqua media. Accedunt viris feminæ, interponuntur tibiæ. Singulorum ibi latent voces, omnium apparent.

505) *Saturnalior. Procm.* Dieſe Stelle iſt wörtlich aus dem Seneca genommen.

506) Symphonia eſt temperamentum ſonitus gravis ad acutum, vel acuti ad gravem, modulamen efficiens, ſive in voce ſive in percuſſione, ſive in flatu. *De Muſica.*

507) S. vom Singen der Gedichte und von der Kraft des Rhythmus, im dritten B. meiner muſikal. Bibliothek, S. 101.

auf uns gekommen ſind. Die alte griechiſche Muſik blühte zum Theil noch unter den Neugriechen und unter den Türken; allein an eine harmoniſche Vereinigung mehrerer Stimmen nach unſerer Art, iſt bey ihnen nicht zu denken. Sie ſangen und ſpielten, wie ihre Vorväter einſtimmig oder in Octaven, und ſchreiten in eben ſolchen uns unbegreiflichen, zur Harmonie untauglichen Intervallen fort, wie nicht nur die ältern Griechen wahrſcheinlich gethan haben, ſondern auch noch alle aſiatiſche, afrikaniſche und amerikaniſche Völker thun. Die Harmonie aller dieſer Völker iſt derjenigen ähnlich, welche am Ende des verfloſſenen Jahrhunderts einige Irokeſen machten, die man nach Frankreich gebracht hatte, um Ludwig dem vierzehnten ihre Art von Muſik hören zu laſſen. Verſchiedene ſangen im Einklang und in der Octave, nachdem ihre Stimmen von Natur hoch oder tief waren, und die andern begleiteten dieſen Geſang nicht mit Inſtrumenten, ſondern durch ein ſtarkes und gut geordnetes rhythmiſches Grunzen [108]). Daß es bey den alten Griechen nicht viel beſſer geweſen ſeyn müſſe, läßt ſich aus den vielen Trommel- Klapper- und Raſſelinſtrumenten ſchließen, welche bey ihnen ſo häufig gebraucht wurden, und ſo beliebt waren. Sie können blos zum Rhythmus brauchbar geweſen ſeyn.

§. 16.

Aber, hat man ſchon oft gefragt, wenn die Muſik der alten Griechen ohne Harmonie, und der Muſik der Neugriechen, Türken, oder anderer ihnen an Kultur gleichen Völkern ähnlich war, wie ſoll man dieſen mangelhaften Zuſtand einer von ihnen ſo geliebten und ſo häufig ausgeübten Kunſt gegen die Fortſchritte reimen, welche dieſes nämliche Volk in andern Künſten und Wiſſenſchaften gemacht hat? Oder, woher kommt es denn, daß die Ueberreſte ihrer Muſik, die wir noch in den Kirchentönen und im ſogenannten Canto fermo der römiſchen Kirche beſitzen, von Kennern ſo geſchätzt, ſo ſchön und ſo ausdrucksvoll gefunden werden?

Auf die erſte Frage läßt ſich erwiedern, woher es denn kommt, daß die meiſten Menſchen noch in unſern Zeiten nur in einer Gattung von Kunſt oder Geſchicklichkeit einen hohen Grad von Vollkommenheit erreichen, in andern aber gewöhnlich entweder ganz unwiſſend bleiben, oder nur ſo viel davon verſtehen lernen, daß es keinen größern Nachtheil für ſie haben würde, wenn ſie auch dies wenige nicht wüßten? Sollte es ſich mit ganzen Völkern hierin anders verhalten, als mit einzelnen Menſchen, und haben wir nicht Beyſpiele, daß auch andere Nationen mit den Griechen hierin in einerley Fall waren? Die Schönheit und die Vorzüge der hebräiſchen Poeſie verkennt niemand, ſo wenig als die Vorzüge der griechiſchen; wer aber daraus folgern wollte, daß die Hebräer auch in andern Künſten und Wiſſenſchaften große Fortſchritte gemacht haben müßten, würde durch ein allgemein übereinſtimmendes Urtheil aller, welche die Geſchichte der Wiſſenſchaften dieſes Volks kennen, und unterſucht haben, widerlegt werden. Poeſie war das einzige Verdienſt der Juden. Von allen andern Wiſſenſchaften und Künſten wußten ſie entweder gar nichts, oder (wenn ſie etwas davon wußten) doch ſo wenig, daß es eben ſo gut geweſen wäre, wenn ſie nichts davon gewußt hätten. Die Griechen waren unſtreitig weiter als die Hebräer gekommen; folgt aber daraus, daß ſie nothwendig alle Zweige der menſchlichen Kenntniſſe und Künſte vervollkommt haben müſſen? Sind nicht in den neuern Zeiten auſſer der Muſik noch andere Kenntniſſe erweitert und vervollkommt worden, die den Griechen ebenfalls in einem unvollkommenern Zuſtande bekannt waren? Sind nicht hundert Erfindungen, ſehr wichtige Erfindungen gemacht worden, welche die Griechen nicht kannten, ob ſie gleich, wie man weiß, auf dem Wege dazu waren? Sie kannten die Schiffahrt, aber keinen Compaß; ſie führten Kriege, aber ohne Schießpulver; ſie

108) En grondant comme des pourceaux, avec des ſecouſſes marquées par un mouvement bien reglé. *Perrault, ſur la Muſique des anciens.*

ſchrieben Bücher, kannten aber kein unſerer Buchdruckerkunſt ähnliches Mittel, ſie gemeinnützig und auf eine leichte Art allgemein bekannt zu machen; ſie unterſuchten die Natur des Menſchen und der Thiere, kannten aber den Kreislauf des Bluts nicht; ſie beſchäftigten ſich noch mit tauſend andern Dingen, und ließen ſie unergründet. Iſt es denn nun ſo ſehr zu verwundern, oder ſo unbegreiflich, daß die neuern Zeiten, bey ſo vielen andern Vorzügen, auch die Erfindung des Contrapunkts, die Erweiterung und Vervollkommung der Muſik vor ihnen voraus haben?

Allein, die Frage läßt ſich auch noch von einer andern Seite beantworten. Alle griechiſche Weisheit und Kunſt war urſprünglich egyptiſch, und die bekannte Anhänglichkeit der Egyptier an einmal eingeführte Gewohnheiten war mit den Kenntniſſen und Künſten zugleich auf die Griechen übergegangen. Ob nun gleich nicht zu läugnen iſt, daß dieſe Anhänglichkeit bey den Griechen in vielen Fällen nicht ſo ſklaviſch beobachtet wurde, als bey den Egyptiern, ſo blieb doch immer noch ſo viel davon übrig, daß wichtige Fortſchritte und Erweiterungen in manchem Zweig der Kenntniſſe und Künſte dadurch gehemmt werden konnten. In der Muſik war dies vorzüglich der Fall. Sie war eben ſo wie die bildenden Künſte bürgerlichen Geſetzen unterworfen, weil man glaubte, ihr Einfluß auf die Bildung ſittlicher Gefühle ſey ſo groß, daß er, wenn ſie der bloßen Willkühr der Künſtler überlaſſen würden, eben ſo leicht ſchädlich als nützlich werden könnte. Aber Wiſſenſchaften und Künſte gedeihen am beſten im Stande der Freyheit. Ehe ſie eine gewiſſe Stufe der Vollkommenheit erreicht haben, iſt ihnen jede geſetzliche Einſchränkung nachtheilig, und hindert ihre fernere Ausbildung. Eine ſolche geſetzliche Einſchränkung der Künſte wurde aber ſchon in den frühern Zeitalters Griechenlandes veranſtaltet, in welchen die Muſik noch kaum über den Stand ihrer Kindheit hinaus war. Alle Künſtler, welche dieſe Feſſeln zerbrechen, und in ihrer Kunſt etwas wagen wollten, welches den angenommenen Geſetzen zuwider war, fielen nicht nur in bürgerliche Strafe, ſondern zogen ſich noch auſſerdem den Haß der Nation zu. Daher leſen wir von öffentlichen Landesverweiſungen bey den Lacedämoniern, und von öffentlichen Ahndungen durch Dichter. Selbſt in den blühendſten Zeiten der griechiſchen Kultur waren die Künſte den bürgerlichen Geſetzen unterworfen. Plato beſtimmt nicht nur die Zeit, welche die Jugend auf die Erlernung der Muſik verwenden ſoll, ſondern auch die Art von Muſik, die Inſtrumente u. ſ. f. Lauter Einſchränkungen, die, wenn ſie wirklich befolgt worden ſind, nothwendig manches muſikaliſche Talent haben unterdrücken müſſen [509]), welches auſſerdem vielleicht der Kunſt empor geholfen haben würde. Allein, wie ſoll ein Baum empor wachſen, und ſeine Zweige verbreiten, wenn er zu früh auf den kleinen Raum

509) „Wir lachen (ſagt Leſſing in ſeinem Laokoon, „S. 11) wenn wir hören, daß bey den Alten auch die „Künſte bürgerlichen Geſetzen unterworfen geweſen. Aber „wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unſtreitig müſſen ſich die Geſetze über die Wiſſenſchaften „keine Gewalt anmaaßen; denn der Endzweck der Wiſſenſchaft iſt Wahrheit. Wahrheit iſt der Seele nothwendig; und es wird Tyranney, ihr in Befriedigung „dieſes weſentlichen Bedürfniſſes den geringſten Zwang „anzuthun. Der Endzweck der Künſte hingegen iſt Vergnügen; und das Vergnügen iſt entbehrlich. Alſo darf „es allerdings von dem Geſetzgeber abhangen, welche Art „von Vergnügen, und in welchem Maaß er jede Art „derſelben verſtatten will.“ Hier iſt Leſſing offenbar von ſeinem gewöhnlichen Scharfſinn verlaſſen worden; denn der Endzweck der ſchönen Künſte iſt eben ſo wenig bloßes Vergnügen, als es der Endzweck der Wiſſenſchaften iſt. Auch in ihnen liegt Wahrheit, Wahrheit der Empfindung, über die ſich die Geſetze keine Gewalt anmaaßen müſſen, oder ihr Fortgang wird wie der Fortgang der Wiſſenſchaften gehindert. Wer den Menſchen zwingt, ein Kunſtwerk von gewiſſer Art ſchön zu finden, und ſich daran zu ergötzen, iſt gegen ihn ein eben ſo groſſer Tyrann, als derjenige, welcher ihn zwingen will, etwas für eine Wahrheit zu halten, was er nicht dafür erkennen kann. Wenn alſo je geſetzliche Einſchränkung den Künſten heilſam ſeyn kann, ſo muß ſie ſich blos auf die öffentliche Anwendung derſelben, und auf die Anwendung der Mißbräuche erſtrecken, nicht auf das Studium, oder auf die Erweiterung und Ausbildung derſelben. Und ſo weit erſtrecket ſich das Recht des Geſetzgebers auch auf die Wiſſenſchaften.

eines Geländers eingeſchränkt wird? Wie konnte ſich der Geſang unter den Feſſeln des poetiſchen Sylbenmaaßes erweitern und vervollkommen, oder über den niedrigen Stand einer Sklavin der Dichtkunſt ſich erheben, und ihr Reich nicht nach fremden, ſondern nach eigenen Geſetzen beherrſchen? Wie konnte ſie dies, da auch nur der geringſte Verſuch, ſich ſo drückender und beſchwerlicher Feſſeln zu entledigen, ſogleich vom ganzen Volke geahndet und vom Dichter öffentlich verſpottet wurde? Kurz, alles beweiſt, daß die Muſik der Griechen vorzüglich durch geſetzliche Gewalt, und durch die Anhänglichkeit des Volks an einmal eingeführte Gewohnheiten zurückgehalten, unterdrückt, und ihrer eigenen natürlichen Rechte beraubt wurde. Sie ſollte nicht Freundin der Dichtkunſt werden, ſondern ihre Sklavin ſeyn. Sie ſollte ſich in Feſſeln ſchmiegen, die ihrem Weſen, ihrer Natur nicht angemeſſen waren, folglich auch jede Entwickelung ihrer Kräfte und Anlagen hindern mußten.

Es iſt uns noch die Beantwortung der zweyten Frage übrig, nämlich: woher es komme, daß die Ueberreſte der alten griechiſchen Muſik, die wir noch in dem **Canto Fermo** der römiſchen Kirche beſitzen, ſo ausdrucksvoll gefunden, und von Kennern ſo ſehr geſchätzt werden?

Auch dieſe Frage läßt ſich von mehrern Seiten beantworten. Das Hauptverdienſt dieſer alten Kirchengeſänge beſteht in der großen Simplicität, wodurch ſie fähig ſind, von ganzen Gemeinden geſungen zu werden. Außerdem aber ſind ſie ſo deklamirt, wie eine Rede eigentlich deklamirt werden muß, in welcher nicht nur die Quantität der Sylben, ſondern auch der Ausdruck und die Bedeutung der Worte, durch Steigen und Fallen der Stimme ausgedrückt werden ſoll. Dies ſind allerdings weſentliche Schönheiten, die nicht leicht jemand verkennen wird. Allein, einestheils ſind dieſe weſentlichen Schönheiten den alten Kirchengeſängen nicht **allein** eigen, ſie finden ſich auch in tauſend neuern Tonſtücken, deren Verfaſſer richtigen Geſchmack und wahre Kunſtkenntniſſe beſaſſen, wenn nicht in einem noch höhern, doch in eben dem Grad; und anderntheils haben dieſe Melodien ihren größten Reiz für uns, nicht einzig und allein ihrer innern urſprünglichen Schönheit, ſondern größtentheils 1) der in neuern Zeiten ihnen in den alten auf uns gekommenen griechiſchen Octavengattungen beygefügten Harmonie, und 2) ihren uns fremd gewordenen Fortſchreitungen und Modulationen zu verdanken.

Ueber die erſte Urſache braucht wenig geſagt zu werden. Jederman, der eine von dieſen alten Melodien nach einer **J. Seb. Bachiſchen** vierſtimmigen Harmonie von einem ſtark beſetzten Chore gut geſungen, gegen den einſtimmigen oder Octavengeſang einer Gemeinde vergleicht, muß fühlen, daß ſie in der harmoniſchen Geſtalt an Würde, Ausdruck, Feyerlichkeit, und an jeder Eigenſchaft, die ſie als religiöſer Geſang erfordert, und vor andern Geſängen auszeichnen muß, unendlich gewinnt. Man vergleiche hiemit den 88ſten §. der Einleitung.

In Abſicht auf die zweyte Urſache ihres Reizes für uns, muß bemerkt werden, daß dieſe alten Melodien mit der alten gothiſchen Bauart, und mit der alten Sprache der Bibel in einerley Fall ſind. Ob wir gleich ſehr gut einſehen und fühlen, daß ſowol in der gothiſchen Bauart, als in der Sprache der Bibel eine gewiſſe Steifigkeit herrſcht, ſo fühlen wir doch auch zugleich, wenn wir ſie ſehen oder hören, daß keine Bau- oder Schreibart geſchickter iſt, unſere Seele mit erhabenen, feyerlichen und gottesfürchtigen Empfindungen zu erfüllen, und den Ausdruck der Gefühle für Gegenſtände der Religion, von dem Ausdruck unſerer Gefühle für irdiſche Gegenſtände zu unterſcheiden. Keine Bauart, ſagt ein vortreflicher Kenner des Menſchen und ſeiner Empfindungen, taugt beſſer zur Wohnung einer himmliſch-tiefſinnigen Betrachtung und Andacht, als die **gothiſche**. Sie trägt ſehr viel dazu bey, die Seele mit erhabenen, feyerlichen und gottesfürchtigen Empfindungen zu erfüllen: auch hilft das Alter der gothiſchen Kirchen noch jene Ehrfurcht vermehren, welche ihre Geſtalt und Größe einflößt. Natürlicherweiſe fühlen wir Ehrfurcht für ein Gebäude, das, unſers Wiſſens, unſere Vorväter ehrfurchtsvoll beſucht haben. — Hierin hat die alte Bauart, fährt er weiter fort, mit der Muſik der ältern Kir-

chen Aehnlichkeit. Keine andere Art von Musik würde sich zur Erregung und Unterhaltung einer tiefsinnigen Betrachtung und Andacht geschickt haben, als gerade die, die in ihrem Wesen und Charakter mit der gothischen Bauart die auffallendste Aehnlichkeit hat. Aber so wie jener religiöse Tiefsinn, setzt er noch sehr richtig hinzu, der sich in großen gothischen Kirchen der Seele zu bemeistern pflegt, durch gewisse Basreliefs, womit die Pfeiler und Cornischen gewöhnlich geziert zu seyn pflegen, nicht wenig vermindert wird, eben so wird die Wirkung der alten Musik durch gewisse dazwischen gewebte neumodische Zierathen geschwächt [510]). Also nicht einzig und allein in der ursprünglichen innern Schönheit liegt das Rührende und Ausdrucksvolle dieser alten Melodien, sondern großentheils in ihren durch Alter und Anwendung auf erhabene Gegenstände ehrwürdig gewordenen Fortschreitungen und Modulationen.

IV.

Von den Musikgattungen der Griechen.

§. 157.

In der neuern Musik sind aus der verschiedenen Anwendung der Töne zum Ausdruck unserer Empfindungen, nicht nur verschiedene Style und Schreibarten, sondern auch verschiedene Gattungen von Tonstücken entstanden, die von einander theils nach ihrem Inhalt, theils nach ihrer Form, und mehrern oder mindern Ausführlichkeit sehr abweichen. Soll eine erhabene Empfindung ausgedrückt werden, so ist die Zusammensetzung und Folge der Kunstausdrücke sowol logisch als rhythmisch unendlich von derjenigen verschieden, die zum Ausdruck blos angenehmer, ruhiger, oder unruhiger Empfindungen bestimmt ist. Nicht weniger Verschiedenheit äußert sich in den Tonstücken, wenn sie entweder zur kurzen oder zur ausführlichen Schilderung einer Empfindung bestimmt sind. Im ersten Fall ist eine kleine Anzahl von Kunstausdrücken schon hinreichend, den allgemeinen Ton einer Empfindung zu treffen, und auf eine kurze Zeit zu unterhalten. Im zweyten Fall aber, wenn eine anhaltende, fortgehende Empfindung, ganz so, wie sie sich nach und nach auseinander entwickelt, und in mannichfaltigen Modificationen äußert, durch ein Tonstück geschildert werden soll, ist nicht nur ein ungleich größerer Vorrath von Kunstausdrücken und Kunstmitteln erforderlich, sondern auch eine zweckmäßige Stellung und Folge derselben. Die Kunstmittel müssen also nicht blos in hinlänglicher Anzahl vorhanden seyn, sondern auch so innig mit einander zusammenhängen, und eben so unendlicher Biegungen und Modificationen fähig seyn, als es die Empfindungen selbst sind, zu deren Schilderung sie dienen sollen. Dies heißt: die Kunst muß der Empfindung in allem folgen. Aus der Bemerkung dieser Nothwendigkeit sind alle unsere mannichfaltige Musikgattungen entstanden, vom Liede bis zur Fuge, aber eben so allmälig, als die Kunstmittel selbst vermehrt worden sind.

Ohne Harmonie, ohne einen hinlänglichen Umfang von Tönen, und hauptsächlich ohne Zerbrechung der drückenden Fesseln, welche ihr vom poetischen Sylbenmaaß angelegt waren, konnte die Musik der Griechen nie so weit kommen. Sie war zu sehr Dienerin der Poesie, zu sehr auf Dinge eingeschränkt, die außer ihrem Wesen lagen, als daß sie je so weit hätte kommen können, auf ihre eigene Hand ohne Hülfe der Poesie eine Empfindung ausführlich zu schildern, oder irgend ein Kunstwerk her-

510) In den Zeiten Plato's muß irgend ein Tonkünstler zuerst gewagt haben, auf eine poetische Sylbe mehr als einen einzigen Ton, also gewissermaaßen ein Melisma anzubringen. Allein man hielt diesen Versuch für eine abscheuliche Neuerung, für eben so unnatürlich, als wenn man in der Deklamation mehr als einen Ton auf jede Sylbe legen wollte, und Aristophanes machte ihn in seinem Lustspiel: die Frösche, V. 1349. 1390 öffentlich lächerlich.

511) Dr. Moors Briefe, S. 193.

vorzubringen, welches für die Empfindung ungefähr das gewesen wäre, was eine aneinander hängende Rede für den Verstand ist. Hierzu waren nicht nur eben so viele Kunstmittel erforderlich, als die neuere Musik besitzt, sondern sie mußten auch eben so in einander gegründet, eben so zusammenhängend, eben so unendlich mannichfaltiger Modificationen fähig seyn, und noch außerdem mit aller möglichen Freyheit, ohne irgend eine andere Einschränkung, als einer solchen, die der Ordnung und zweckmäßigsten Anwendung derselben beförderlich ist, gebraucht werden können. Da die griechische Musik die meisten dieser Vortheile nicht hatte, so konnte sie auch nicht so vielerley Musikgattungen haben, als die neuere Musik hat; ihr Ausdruck muß daher blos auf die Schilderung einfacher Empfindungen eingeschränkt, und in der Schilderung theils anhaltender, theils mehrfacher, z. B. in Chören u. s. f. höchst mangelhaft gewesen seyn. Wenn die Empfindung, die ein Chor von zwanzig Personen äußert, von allen im Einklang oder in Octaven ausgedrückt wird, so fällt der Ausdruck der Verschiedenheiten weg, welche sich in der Empfindung dieser zwanzig Personen, auch selbst dann, wenn sie in der Hauptempfindung miteinander übereinstimmen, nothwendig finden muß. Die innere Verschiedenheit wird in neuern Chören durch die harmonische und figurirte Bearbeitung derselben unstreitig nicht nur schöner, sondern auch wahrer, der Natur angemessener ausgedrückt. Das Ganze schildert die Hauptempfindung, worin der ganze Chor übereinstimmt, die harmonische und figurirte Begleitung hingegen die eigene individuelle Art, in welcher die Hauptempfindung den verschiedenen einzelnen Gliedern erscheint.

Es ist von **Terpander** schon angeführt worden, daß er einen Nomum erfunden habe, welcher ein Vorspiel, ein Thema, eine Versetzung des Thema, eine Zurückkehr in den Hauptton, eine Umkehrung der Sätze, eine Verwickelung der Sätze, einen Schluß und ein Nachspiel in sich begreift. (s. §. 27 und 86). Wenn man dies nur so obenhin betrachtet, so sollte man denken, es müßte eine rhetorische Anordnung musikalischer Gedanken den Griechen schon in den ältesten Zeiten so gut bekannt gewesen seyn, als uns. Allein wenn man bey solchen Nachrichten das Verhältniß, welches zwischen der Musik und Poesie herrschte, nie aus den Augen verliert, nach welchem beyde Künste unzertrennlich waren, so findet man leicht, daß die erwähnte Anordnung der Theile im Terpandrischen Nomus nicht die Musik, sondern einzig und allein die Poesie angieng. Wie konnte in der Musik eine solche Anordnung statt finden, da sie sich in allen blos nach der Poesie richten mußte, keinen eigenen Willen hatte, und ganz Sclavin derselben war?

Weit begreiflicher und wahrscheinlicher ist das, was uns die griechischen Theoristen von den verschiedenen Schreibarten oder Stylen sagen, welche in ihrer Musik gebraucht wurden. Es ist aber demohngeachtet noch lange das nicht, was in neuern Zeiten aus den Schreibarten geworden ist. Die Griechen hatten drey verschiedene Gattungen von Schreibarten, welche sie aber Gattungen von Melopöien (welches im Grunde einerley ist) nannten. In der tragischen bedienten sie sich der tiefern Töne aus ihrem System (Hypatoides); in der dithyrambischen der mittlern, (Meſoides) und in der nomischen der höhern (Netoides). Der Hauptunterschied bestand blos, wie es uns den Nachrichten zufolge vorkommen muß, in den höhern oder tiefern Tönen. Obgleich in der neuern Musik nicht minder auf diesen Unterschied geachtet wird, und man ebenfalls fühlt, daß eine Reihe tiefer Töne eines ganz andern Ausdrucks fähig ist, als eine Reihe hoher, so werden doch außer diesem auch noch andere, weit wichtigere, in der innern Zusammensetzung liegende Unterschiede beobachtet, so daß wir aus einer und eben derselben hohen oder tiefern Tonreihe Sätze und ganze Tonstücke für alle Schreibarten bilden können. Nach der Eintheilung, welche die Griechen von den verschiedenen Schreibarten gemacht haben, müßte keine Frauenzimmerstimme zum tragischen, und keine tiefe Mannsstimme zum Ausdruck froher Empfindung brauchbar gewesen seyn. Welch eine Einschränkung!

So weit uns also Nachrichten und Schlüsse daraus, über die Beschaffenheiten der griechischen Schreibarten und Musikgattungen belehren können, finden wir, daß beyde weder an Zahl noch Ausbildung beträchtlich waren, und daß vorzüglich die Musikgattungen auf das einzige Lied, und eine gewisse Art theatralischer Recitation eingeschränkt gewesen zu seyn scheinen. Das Lied theilte sich nach seiner Bestimmung und Anwendung in sehr viele Arten, und selbst die theatralischen Chöre scheinen ihrer musikalischen Beschaffenheit und Einrichtung nach nichts anders gewesen zu seyn. Da übrigens das Lied vorzüglich im Privatleben, der Chor und die Recitation aber in öffentlichen Schauplätzen gebraucht wurde, so ergiebt sich wenigstens eine doppelte Klasse von Musikgattungen, die man unter gehöriger Einschränkung, mit unserer Kammer- und Theatermusik vergleichen konnte. Nicht minder scheinen die Griechen auch bey ihren Götterfesten sowol vom Liede als vom Chor Gebrauch gemacht zu haben: ob aber aus dieser Anwendung für die Form und den Styl derselben eine solche Veränderung entstand, daß sie eine eigene dritte Klasse von Musikgattung oder Schreibart ausmachen könnten, ist zweifelhaft. Wahrscheinlich haben sich beyde in dieser Anwendung blos durch den Inhalt der Worte von den andern beyden Gattungen unterschieden. Wir handeln zuerst von den Liedern, sodann von der dramatischen Musik der Griechen.

§. 158.

Die Lieder sind zu allen Zeiten die erste Musikgattung gewesen, auf welche die Menschen verfallen sind. Sie sind die erste, einfachste und natürlichste Form, in welcher sich der Ausdruck einer Empfindung äußert. Sie sind auch bey allen Völkern früher in Gebrauch gekommen, als irgend ein anderes Mittel des Ausdrucks. Eben so war es bey den Griechen. Ehe sie noch Buchstaben oder Schrift kannten, sangen sie schon Lieder, die die ersten Gesetze des bürgerlichen Lebens enthielten, oder Lobgesänge auf irgend eine eingebildete Gottheit waren. Von dieser ersten Bestimmung wurden sie Nomi (Gesetze) genannt, und behielten diesen Namen auch selbst dann noch bey, da Schrift erfunden war, und sie schon lange nicht mehr auf die alten, sondern ganz andere Gegenstände angewendet wurden. Gedicht und Gesang, Dichter und Sänger war indessen in diesen Liedern, so wie überhaupt in der ganzen Musik der Griechen so innig in einander gewebt, daß man sie nicht unterscheiden kann, daß man nie weiß, welchen Antheil der Tonkünstler daran gehabt hat. Weder der Componist der Melodie, noch der Ausführer derselben wurde vom Dichter unterschieden. Die Lieder hießen ohne Unterschied ᾠδαὶ, ἄσματα, μέλη, und die Verfasser oder Ausüber derselben ἀοιδοὶ, ᾄσται, ᾠδοί. Alle Nachrichten, die wir von diesen Liedern bey alten Schriftstellern finden, sagen daher wenig oder gar nichts von ihren musikalischen Beschaffenheiten, sondern erstrecken sich gewöhnlich einzig und allein auf den Text derselben. Eine ausführliche Abhandlung von denselben gehört daher mehr in eine Geschichte der Poesie als der Musik. Um indessen auch in dieser Sache nicht ganz unvollständig zu seyn, will ich das nöthigste, so kurz wie möglich, anführen.

Es ist in den vorhergehenden Abschnitten häufig der Erfindung solcher Lieder erwähnt worden, welche verschiedenen griechischen Dichtern und Tonkünstlern zugeschrieben wird. Bey vielen geht offenbar das meiste von dem, was wir von ihnen wissen, blos die Poesie an, und wenn sie verschiedene Benennungen haben, sind es ebenfalls nicht ihre musikalische, sondern andere Beschaffenheiten, die dadurch unterschieden werden. Diese verschiedenen Benennungen haben einen vierfachen Ursprung, nämlich

1) Von den Völkern, wo gewisse Nomen im Gebrauch waren. So hatte man einen bötischen und aeolischen Nomus.

2) Von den Tonfüßen, welche in einem Nomus gebraucht wurden. Daher der orthische, trochäische u. s. f. Nomus.

3) **Von der Tonart oder Versetzung**, worin ein Nomus gespielt oder gesungen wurde. Daher der **Oxys** oder **Acutus** ein solcher Nomus war, welcher in der lydischen, hyperdorischen u. s. f. Tonart ausgeführt wurde.

4) **Von den Verfassern derselben.** Daher der **Terpandrische, Cäpionische, Polymnestische** u. s. f. Nomus.

Unter diesen vier Klassen von Nomen finden sich nur wenige, von deren musikalischer Beschaffenheit die Schriftsteller etwas gesagt haben. Unter diese wenigen gehört 1) **Apothetos**, welcher vom **Pollux** für ein Flötenstück erklärt wird; 2) **Schönion**, ebenfalls ein Flötenstück. Soll von weichlichem und weibischem Ausdruck gewesen sey. 3) **Trimeles** ebenfalls auf der Flöte gebräuchlich, und von drey abwechselnden Strophen, deren erste in der **dorischen**, die zweyte in der **phrygischen**, und die dritte in der **lydischen** Tonart gesungen und gespielt wurde. 4) **Tetraoedios** scheint eine Nachahmung vom vorhergehenden zu seyn, und aus vier abwechselnden Strophen bestanden zu haben, die in eben so viel verschiedenen Tonarten gesungen wurden. 5) **Tenedeios** ist nach dem **Plutarch** ein Flötenstück gewesen. 6) **Komarchios. Athenäus** versteht unter diesem Wort ein Flötenstück, wodurch man zum Trunke ermuntert wurde. **Pollux** einen wilden Tanz. **Bürette** ist der Meynung des **Athenäus**. 7) **Polycephalos**, der vielköpfigte Nomus. Soll als eine Erfindung der Minerva das Zischen der Schlangen ausgedrückt haben, womit Medusens Haupt bedeckt war. Verschiedene andere Nomen sind in den vorhergehenden Theilen dieses Werks schon angeführt, und von einer ungleich grössern Anzahl weiß man weiter nichts als ihre Namen. Die Epoden, Proömien, Prosodien, Päane, Dithyramben, Parthenien, Gymnopädien, Endymatien, Hyporchemen u. s. f. gehören alle hieher, und sind sämmtlich nichts als besondere Gattungen von Liedern gewesen, welche wahrscheinlich durch nichts als ihre Anwendung und den Inhalt der Texte von einander unterschieden waren.

Keine Gattung von Liedern wurde indessen häufiger gebraucht, als Tischlieder. Weil kein Stand, kein Ort, kein Tag von der Nothwendigkeit zu essen und zu trinken frey ist, sagt **Nauze**[512]), so hatte man weit häufigere Gelegenheit, bey Tische als anderwärts zu singen. Blos von diesem häufigern Gebrauch mag es herkommen, daß wir von den Tischliedern der Griechen weit bessere Nachrichten, als von allen übrigen Gattungen ihrer Lieder haben.

In den ältesten Zeiten wurden Lobgesänge auf die Gottheit bey Tische gesungen, und die ganze Tischgesellschaft sang einstimmig mit einander. In der Folge der Zeit hörte zwar das Singen bey Tische nicht auf, aber man sang nicht mehr zugleich, sondern nach einander. Jedes einzelne Glied in der Gesellschaft sang nach der Reihe mit einem Myrthenzweige in der Hand, gab nach Endigung seines Liedes den Myrthenzweig weiter u. s. f. bis er in der ganzen Versammlung herum gegangen war. Gerade so wurde in neuern Zeiten mit einem Pocal verfahren, der ebenfalls von Hand zu Hand gieng, und von jedem Mitglied der Gesellschaft mit einem Vers aus einem Trinkliede begleitet wurde. Endlich als der Gesang etwas vollkommener geworden war, so daß nicht mehr jeder Gast sein Lied mit Geschmack singen konnte, sangen nur die, welche singen konnten, und die übrigen Anwesenden waren blos Zuhörer. Diese besser gesungenen Lieder nannte man **Scolien**, ein Wort, welches entweder die Schwierigkeit dieser Lieder, oder die Ordnung bezeichnen soll, in welcher die Sänger in der Gesellschaft aufeinander folgten.

Ob nun gleich diese **Scolien** eigentliche Trinklieder waren, so bestand doch ihr Inhalt nicht blos aus Aufmunterungen zum Trunke, sondern erstreckte sich auch auf moralische Gegenstände, z. B. auf

512) *Dissertation sur les Chansons de l'ancienne Grece*, in den *Mem. de Litterat. T. 13 pag. 496.*

den Werth der Geſundheit, des Reichthums, der Tapferkeit, der Freundſchaft u. ſ. f. Athenäus hat uns verſchiedene derſelben aufbehalten, woraus wir wenigſtens ihren poetiſchen Werth beurtheilen können. Zum Theil ſind ſie ſehr mittelmäßig. Man hatte auch eine Scolie auf den Ajax, den Sohn Telamons, folgenden Inhalts:

„Sohn Telamons, tapferer Ajax, man ſagt, daß du nach dem Achilles der beſte von allen „Griechen geweſen, welche Troja belagerten. Telamon ſey zuerſt hingezogen, und Ajax, „der zweyte unter den Griechen nächſt dem Achilles, ſey ihm gefolgt.“

Dies nannte man ſchon ein Lied.

Außer dieſen Scolien hatte auch jede Handthierung eigene Arten von Liedern. So findet man noch Spuren von Hirtenliedern, Schnitter- und Erndteliedern, Dreſcherliedern, Müller- Weber- Wollenarbeiter- Bader- Ammenliedern u. ſ. f. Aber theils hatte Griechenland hierin nichts vor den neuern Nationen voraus, bey welchen ſich ebenfalls unter jeder Volksklaſſe Lieder finden, die mit ihren Beſchäftigungen in Beziehung ſtehen, theils ſind ſie in einer Geſchichte der Muſik ſo unerheblich, (nicht zu gedenken, daß wir von ihren muſikaliſchen Beſchaffenheiten nicht einmal etwas wiſſen), daß es in der That Schade um Zeit und Mühe wäre, mehr von ihnen ſagen zu wollen, als daß ſie vorhanden waren.

§. 159.

Ungleich wichtiger iſt für uns die dramatiſche Muſik der Griechen, die nach dem Ariſtoteles zu den weſentlichen Theilen eines Trauerſpiels gehörte, und die größte Verſchönerung deſſelben war. In den allerälteſten Zeiten gieng es damit eben ſo, wie mit den Liedern. Dichter, Sänger und Acteur waren in einer einzigen Perſon vereinigt. Aber bey dem Wachsthum dieſer Künſte wurden ſie für eine einzige Perſon zu ſchwer, und mußten unter mehrere vertheilt werden. Man glaubt, daß dieſe Vertheilung ungefähr zwiſchen der 65ſten und 80ſten Olympiade allmälig eingerichtet worden ſey. Ob aber die Dichter ganz aufgehört haben, an der Vorſtellung ihrer Dramen Antheil zu nehmen, läßt ſich nicht genau beſtimmen. Sophocles, der in der 93ſten Olympiade ſtarb, hat verſchiedene ſeiner Stücke noch ſelbſt aufgeführt. Athenäus nennt beſonders ein Stück Thamyris, und bemerkt, daß es geſungen und mit der Cither begleitet worden ſey. In der Folge konnte aber Sophocles ſeiner ſchwachen Stimme wegen an der öffentlichen Ausführung ſeiner Stücke keinen Theil mehr nehmen.

Sowol daraus, daß die Muſik als ein Hauptſtück des Drama angeſehen wurde, als auch aus einer Menge von Zeugniſſen alter Schriftſteller läßt ſich vermuthen, daß, wenn auch nicht die Comödien doch wenigſtens die Trauerſpiele ganz geſungen, und mit Inſtrumenten begleitet wurden. Dies läßt ſich ſo beweiſen

1) weil bey den Griechen überhaupt alle Verſe geſungen wurden [513]).

2) weil die Schauplätze ſo geräumig waren, daß der Ton der bloßen Rede unmöglich von allen Zuſchauern deutlich genug vernommen werden konnte. Die Verſe der Trauerſpiele mußten

513) Man unterſchied das Leſen der Verſe ſehr vom Leſen der Proſe. Quintilian ſagt ausdrücklich, man müſſe die Kinder anders Verſe, und anders Proſe leſen lehren. Denn Verſe ſind eine Art von Muſik, und die Dichter ſagen von ſich, daß ſie ſingen. Aus dem, was er dieſer Stelle noch beyfügt, erhellt es ſehr deutlich, daß die theatraliſche Recitation in einem hohen Grad muſikaliſch geweſen ſeyn muß; denn er ſagt: „Einige verlangen, daß „Kinder die Verſe ſo herſagen ſollen, wie Schauſpieler „auf der Bühne. Aber dieſer Meynung bin ich nicht. „Es braucht nichts weiter, als einer ſanften Beugung „der Stimme, um zu unterſcheiden, was der Dichter „ſelbſt ſagt, und was er andere ſagen läßt.“ (*Lib. 1 cap. 8.*) Alſo bedienten ſich die Schauſpieler einer ſtärkern Beugung der Stimme, als Quintilian einem außertheatraliſchen Leſer von Verſen verſtatten will.

also mit festern Tönen recitirt werden, als die Töne der bloßen Rede sind. In Rom faßte das kleinste Theater 20,000 Menschen, und die übrigen bis auf 80,000. Wenn die griechischen wirklich von ähnlicher Größe gewesen sind, wie man glaubt, so mußte der Schauspieler nicht nur rufen und schreyen, wie ein heutiger Ausrufer, sondern auch noch andere Verstärkungsmittel seiner Stimme anwenden, wenn er im ganzen Theater gehört und verstanden werden wollte.

3) Eben diese Verstärkungsmittel der Stimme, dergleichen die Masken und Echeia oder Vasen waren, würden für den bloßen Ton der Rede unnütz gewesen seyn, weil sie selbst feste musikalische Töne hatten, folglich auch nur solche Töne fortpflanzen und verstärken konnten, die mit ihnen im Verhältniß standen [314]). Die Töne der bloßen Rede würden dadurch eben so verwirrt und undeutlich geworden seyn, als sie in einigen unserer Kirchen werden, in welchen die Kanzel so angelegt ist, daß die Stimme des Predigers von mehrern Seiten wiederschallt.

4) Die dramatische Recitation hieß bey den Griechen stets μελος, Melodie, so wie bey den Lateinern modulatio, modus, canticum. Es ist also offenbar daraus zu schließen, daß sie dem Gesang etwas ähnlich war.

5) Die Töne der Recitirenden wurden durch Instrumente geleitet und begleitet. Wie sollte dies bey den bloßen Reden der Töne möglich gewesen seyn? Selbst Redner richteten sich nach einem Instrument, welches Quintilian tonarium, Cicero fistula, und Plutarch ευφωνον oder Syrinx nennt. Die Geschichte des Cajus Gracchus, der bey einer öffentlichen Rede in der Hitze der Leidenschaft aus dem Ton gekommen war, durch einen Sclaven aber, welcher mit einem solchen Instrument hinter ihm stand, wieder hinein gebracht wurde, ist bekannt, und wird sowol vom Cicero [315]) als Plutarch [316]) erzählt.

6) Es läßt sich aus vielen Stellen, die sich in den Werken des Cicero, Quintilian, Plutarch und Boethius finden, erweisen, daß man für die theatralische Recitation eine Art von Notenschrift gebrauchte, wodurch die Biegungen der Stimmen musikalisch bestimmt wurden.

7) Es wurde nach dem Plutarch weder Chromatik in den Trauerspielen gebraucht, noch auch der Rhythmus streng beobachtet. Der erste Fall zeigt deutlich, daß die Recitation derselben mehr als bloße Rede, und der zweyte, daß sie weniger als ordentlicher Gesang war. Und endlich

8) bestanden die griechischen Trauerspiele aus 1500 bis 1600 Versen; würden also zur bloßen Rede zu kurz, und zum ordentlichen ariennäßigen Gesang zu lang gewesen seyn.

314) Die Masken waren von Metall, und der Schauspieler befestigte sie über dem Munde, und bediente sich ihrer ungefähr so, wie man sich eines Sprachrohrs bedient. Sie hießen persona von personare, durchtönen, und waren für verschiedene Rollen eines Stücks von verschiedener Art. Es wurden andere im Trauerspiel, andere im Lustspiel, und noch andere im Satyrspiel gebraucht. Die Form derselben wurde daher in den ältern Zeiten den Schauspielen gewöhnlich vorangesetzt, unter dem Titel: dramatis personæ, die Masken des Schauspiels. Als die Masken in der Folge abkamen, verlor sich die wahre Bedeutung dieser Ausdrücke, und man glaubte die Personen des Schauspiels darunter verstehen zu müssen.

Die Echeien oder Vasen sind nach dem Vitruv (B. 5 K. 5) Vertiefungen oder Nischen gewesen, welche zwischen den Bänken der Zuschauer standen. Sie waren aus Erz oder Thon gemacht, nach der Größe des Gebäudes eingerichtet, und in kleinen Schauplätzen in harmonische Verhältnisse, z. B. in Quarten, Quinten und Octaven gestimmt. Doni (della musica scenica Tom. 2 p. 135) ist der Meynung, daß diese Schallgefäße nicht in Nischen gestanden, sondern blos viereckigte Cellen gewesen sind, dergleichen man noch in den Mauern einiger alten Amphitheater entrift.

315) *De Oratore. Lib. III.* Der Sclave stand versteckt hinter ihm, ohne vom Volke gesehen zu werden.

316) *In vita C. Gracchi. T. I. pag. 835.*

Die theatraliſche Recitation der Griechen war alſo etwas, was zwiſchen der gewöhnlichen Rede und dem ordentlichen Geſang in der Mitte lag, eine mittlere Gattung von Stimmführung, die von beyden etwas an ſich hatte. Ariſtides und Martianus Capella (§. 102) bezeugen dies ausdrücklich durch die Eintheilung, welche ſie von den Tönen in ſtetige, unſtetige und Mitteltöne machen. Von der letzten Art ſagen beyde, daß ſie zur Recitation der Gedichte gebraucht werde. Ariſtides ſagt: hac carmina lectionem facimus; und Martianus Capella: quo pronuntiandi modo carmina cuncta recitamus. Was für eine Mittelart von Tönen ſoll dies nun geweſen ſeyn, wenn es nicht etwas war, was unſerm heutigen Recitativ glich?

Sowol die Zeugniſſe alter Schriftſteller, und alles, was wir von der Beſchaffenheit der griechiſchen Schauplätze wiſſen, als eigenes Nachdenken über das was möglich oder unmöglich iſt, führen uns alſo dahin, daß die Recitation der griechiſchen Trauerſpiele unſerm heutigen Recitativ ähnlich geweſen ſeyn müſſe. Bey dieſer Art von Recitation findet alles Statt, was uns die Griechen von der übrigen ſagen. Sie dient dazu, die Rede vernehmlich zu machen, den Affekt zu verſtärken, dem Ton der Stimme einen großen Grad von Stärke zu geben, damit er in einem weitläuftigen Schauplatz überall vernommen werde, und kann mit Recht ſchon eine Art von Geſang (μελος) genannt werden. Die Begleitung der Inſtrumente, die Verſtärkung der Stimme durch Maſken und Vaſen, die Bezeichnung ihrer Töne durch eine Art von Notenſchrift, kurz alles, was man von der griechiſchen Recitation ſagt, findet auch bey unſerm Recitativ Statt, und man müßte in der That große Luſt an Unbegreiflichkeiten haben, wenn man glauben wollte, es finde ſich außer dem Recitativ noch eine andere Mittelgattung zwiſchen der gewöhnlichen Rede und einem ordentlichen Geſang, von welcher die Griechen Gebrauch gemacht haben könnten. Ob wir gleich nur wenige Stücke von griechiſcher Muſik aufzuweiſen haben, ſo kann man doch behaupten, daß die Art derſelben für uns nicht verloren gegangen, ſondern unverfälſcht, vielleicht mit einigen unbeträchtlichen und unweſentlichen Veränderungen zuerſt auf die Römer, ſodann von dieſen durchs Mittelalter hindurch auf uns gekommen iſt.

§. 160.

Eine andere Art von Muſik wurde aber bey den Epiſoden und Chören der griechiſchen Schauſpiele gebraucht. Die Einführung der Chöre iſt ſo alt, daß man ihren Urſprung nicht mehr anzugeben vermag. Die Fabel ſchreibt ihre Erfindung der Muſe Euterpe zu. Diogenes von Laerte erzählt, daß vor dem Theſpis das Trauerſpiel aus lauter Chören beſtanden habe [517]), worin eine gewiſſe Anzahl von Perſonen unter Begleitung muſikaliſcher Inſtrumente, vorzüglich aber der Flöten, mit einander ſangen und tanzten. Nach dem Diomedes war die Zahl der Perſonen unbeſtimmt. Sie wurde aber doch in der Folge auf funfzig, vier und zwanzig, zwölf, und endlich vom Sophocles auf funfzehen eingeſchränkt [518]).

Den Zweck des Chors, nachdem das Schauſpiel ſchon eine ordentliche Form erhalten hatte, beſchreibt Horaz in ſeiner Poetik. „Der Chor ſpiele die Rolle einer Perſon, ſagt er; er ſinge zwiſchen „den Aufzügen nichts, was nicht zur Handlung etwas beyträgt, und ſich darauf beziehet. Er ſey der „Tugendhaften Freund und Rathgeber. Er ſtille den Hader, beſänftige den Zorn. Er ſegne die „Mäßigkeit, die ſich an ſparſamer Tafel vergnügt, und die Gerechtigkeit, und die Geſetze, und den „Frieden, der bey offenen Thoren wohnt. Er bewahre heilig ein anvertrautes Geheimniß; er ehre die „Götter, und bete zu ihnen, daß ſie den Unterdrückten erheben, und den Hochmüthigen zu Boden ſtür-

517) *Laertius in Platon. lib. 3. Segm. 56. T. I. pag. 197.* 518) *Iul. Pollux lib. IV. cap. XV. Segm. 110.*

„zen.„ [319]) Man ſieht hieraus, daß die Chöre in den alten Schauſpielen ungefähr eben das geweſen ſeyn müſſen, was in unſerer hohen Oper die Arien und Chöre ſind, nämlich der Ausdruck der durch die vorhergehende Handlung erregten Empfindung; nur wurde dieſe Empfindung in dem griechiſchen Schauſpiel nicht durch die handelnden Perſonen ſelbſt, ſondern durch die um und neben ihnen ſtehenden Perſonen des Chors ausgedrückt, die aus alten Männern, Weibern, Soldaten, Schäfern, Satyren, Gottheiten u. ſ. f. beſtanden, nachdem die Gattung und der Charakter des Stücks beſchaffen war. Von allen ſolchen Perſonen läßt ſich auf keine Weiſe vermuthen, daß ſie im Stande waren, etwas mehr, als ein Lied, welches über mehrere Strophen einerley Melodie hatte, zu ſingen.

In den älteſten Zeiten ſcheinen dieſe Chöre mit der Handlung der Schauſpiele nicht genau verbunden geweſen zu ſeyn, ſondern haben wahrſcheinlich nur in Liedern beſtanden, deren Inhalt einigermaaßen zum Inhalt der Handlung paßte. In der Folge aber wurden ſie näher damit verbunden, und man findet in den ältern Schauſpieldichtern z. B. beym **Aeſchylus, Sophocles** und **Euripides**, daß man zwey Hauptgattungen derſelben hatte, nämlich 1) ſolche, die zwiſchen den Acten, und 2) ſolche, die beym Anfang und Ende der Epiſoden geſungen wurden. Beyde Gattungen enthielten Loblieder (Hymnen), Trauerlieder und Lehrgedichte, und wurden jedesmal nach dem Inhalt der vorhergehenden Handlung oder Epiſode angewendet. Die Lehrgedichte enthielten Lehren der Klugheit, welche daraus abgezogen waren, und der Inhalt der übrigen mußte ſich darauf beziehen. In den Schauſpielen des **Aeſchylus** findet ſich die erwähnte Beſchaffenheit der Chöre genau ſo; beym **Sophocles** und **Euripides** hingegen ſind ſowol im Inhalt als mit dem Platz, welchen ſie im Trauerſpiel einnahmen, einige Veränderungen gemacht worden [320]).

Die wahre Beſchaffenheit der Muſik, mit welcher dieſe Chöre geſungen wurden, läßt ſich eben ſo wenig mit Gewißheit beſtimmen, als die Beſchaffenheit derjenigen, die man bey der Declamation gebrauchte. Allein, ſo viele Gründe man hat, zu vermuthen, daß die Declamation nichts anders war, als unſer heutiges Recitativ, eben ſo viele hat man auch, die Muſik der Chöre dem noch üblichen Chorgeſang der römiſchen Kirche für ähnlich zu halten. Daß die verſchiedenen Stimmen und Inſtrumente in Einklängen und Octaven mit einander geſungen und geſpielt worden ſind, verſteht ſich von ſelbſt, da es im vorhergehenden hinlänglich erwieſen iſt, daß die Griechen von einer vielſtimmigen Muſik nichts wußten; und daß dieſe in Einklängen und Octaven geſungene Melodien ſehr einfach und äußerſt leicht ſeyn mußten, erhellt nicht nur aus dem Stand der Perſonen, welche ſie gewöhnlich zu ſingen hatten, ſondern auch aus dem Umſtand, daß ſie vom Dichter des Schauſpiels ſelbſt, alſo nicht von einem eigentlichen Tonkünſtler, componirt waren. Die Sänger der Chöre konnten eben ſo wenig als die Componiſten, die zugleich gute Dichter waren, eine Muſik hervorbringen, die einen gewiſſen Grad von Kunſtvollkommenheit gehabt hätte, oder über die Gränzen eines einfachen höchſt leichten Liedes hinausgegangen wäre. Die alten Männer, Weiber, Soldaten u. ſ. f. konnten nichts ſchweres ſingen, und ein guter Dichter mußte unſtreitig die beſten Kräfte ſeines Geiſtes auf ſein Gedicht verwenden, und behielt vielleicht kaum ſo viel übrig, als zur Hervorbringung eines auch nur erträglichen Liedes erforderlich war. Daß die Chöre bloß Lieder von verſchiedenen Strophen waren, die wahrſcheinlich eben ſo, wie die verſchiedenen Verſe unſerer Kirchenlieder über einerley Melodie geſungen wurden, erhellt auch aus ihrer Eintheilung in verſchiedene Abſätze, z. B. in die **Strophe, Antiſtrophe**, und **Epode**. Die Chöre waren nämlich, wenn ſie geſungen wurden, in Bewegung, und giengen von einer Seite des Theaters

319) Actoris partes chorus, officiumque virile defendat etc. *De arte poet. v. 193.*

320) *S. Arn. Herm. Ludov. Heeren Diſſert. de chori Graecorum tragici natura et indole. Gottting. 1784. 4.*

nach der andern. Derjenige Vers, welcher bey der Bewegung des Chors nach der rechten Seite des Theaters geſungen wurde, hieß **Strophe**; bey der entgegen geſetzten **Antiſtrophe**, und nach Endigung beyder Bewegungen, wenn der Chor wiederum ſtille ſtand, **Epode**. Man giebt dieſen Worten verſchiedene Bedeutungen. **Dacier** glaubt, der Chor des griechiſchen Trauerſpiels ſey wie der Chor der Hebräer in zwey gegen einander ſtehende Haufen eingetheilt geweſen, welche bis auf die Mitte der Bühne einander entgegen giengen. Dieſe Bewegung beyder Haufen gegen einander ſey **Strophe** und **Antiſtrophe** genannt worden; und was beyde Haufen im Stillſtehen auf der Mitte des Theaters ſangen, **Epode**.

Der Einrichtung und Beſchaffenheit nach waren alſo die Chöre des griechiſchen Schauſpiels nichts mehr und nichts weniger als Lieder, und die Melodien ſind höchſt wahrſcheinlich den auf uns gekommenen Melodien ähnlich geweſen, die noch jetzt in unſerer und in der römiſchen Kirche geſungen werden [521]). Wenn ſie irgend etwas davon verſchieden waren, ſo war es höchſt wahrſcheinlich bloß in der ſtrengern Beobachtung des Rhythmus, und man kann ſich daraus erklären, woher es kam, daß die Koryphäen mit ihren eiſernen pedibus ſo lärmen mußten, wie wir im Artikel vom Rhythmus erzählt haben. Die Perſonen des Chors hatten nämlich ſämmtlich viel zu wenig eigentlich muſikaliſche Geſchicklichkeit, als daß ſie ohne Anwendung ſo lärmender und merklicher Hülfsmittel im Rhythmus zu erhalten geweſen wären.

Das Lied und das Recitativ waren alſo die beyden einzigen Muſikgattungen, welche die Griechen kannten und ausübten. Das Lied, es mochte nun von einer Perſon allein geſungen werden, oder auf dem Theater in der Geſtalt eines Chors erſcheinen, (der Hauptſache nach war es einerley) begleiteten die Inſtrumente Ton für Ton im Einklang, oder dienten bloß wie das §. 155. angeführte Grunzen der Irokeſen, zur Bemerkung des Rhythmus. Bey der Recitation hingegen, in welcher, wie **Plutarch** ſagt, der Rhythmus nicht ſtreng beobachtet wurde, und es nur darauf ankam, die feſten Töne derſelben, nicht ganz ohne alle Beziehung auf irgend eine Tonart zu laſſen, war es ſchon hinreichend, wenn nur bisweilen von einer Cither, Flöte, oder von einem andern Inſtrumente ein Ton angegeben wurde, wodurch der recitirende Schauſpieler erfuhr, ob er ſich noch in den gehörigen Gränzen befinde, oder herausgekommen ſey. Dieſe einfachen Töne waren aber auf keine Weiſe eine ſolche Art von einzelner Baß-

521) Dieſer Meynung ſind viele neuere Schriftſteller, unter welchen ich nur den Voltaire nenne, deſſen Zeugniß um ſo viel gültiger ſeyn muß, da er ein Feind der neuern Opernmuſik war, und ihr gewiß keine Aehnlichkeit mit der dramatiſchen Muſik der Griechen zugeſtanden haben würde, wenn er nur einigermaaßen umhin gekonnt hätte. Aber er ſagt in ſeiner an den Cardinal Quirini gerichteten Abhandlung vom alten und neuen Trauerſpiel: „Wie, eine italiäniſche Oper ſollte einige Aehnlichkeit mit „dem Theater Athens haben! „und antwortete:“ ja „freylich. Das Recitativ der Italiäner iſt nichts anders, „als eben die Melopöie der Alten, das iſt, die Deklama„tion, die auf Noten geſetzt, und durch muſikaliſche In„ſtrumente unterſtützt wurde. Dieſe Melopöie iſt in ih„ren guten Stücken ſo vortreflich, als ekelhaft in ihren „ſchlechten tragiſchen Opern. Die Chöre, die ſie ſeit „einigen Jahren mit eingeführet, und weſentlich mit der „Handlung verbunden haben, kommen den Chören der „Alten um ſo viel näher, weil ſie durch eine Art von „Muſik ausgedrückt werden, die ganz verſchieden von „dem Recitativ iſt, ſo wie die Strophe, Satz und Ge„genſatz bey den Griechen ganz anders als die Melopöie „der Scenen geſungen wurde.“ Wenn er ſich in der Folge dieſer Abhandlung über unſere **Arien** beſchwert, und ihre Einmiſchung dem Intereſſe der Handlung nachtheilig zu ſeyn glaubt, ſo beweiſt dies weiter nichts, als daß er weniger Kenner der Muſik als Poeſie war, und glaubte, daß das was für ihn kein Intereſſe habe, auch für andere keines haben müſſe. Die Erfahrung lehrt täglich, daß der größte Theil der Zuhörer in einer Oper die Recitativſcenen ſobald als möglich geendigt wünſche, um ſich an der darauf folgenden Arie zu ergötzen; und es iſt hieraus zu ſchließen, daß unſere Oper mit bloßen Recitativſcenen und ohne Arien zwar ein mehr griechiſches Anſehen bekommen, aber auch zugleich den größten Theil ihrer Bewunderer verlieren würde. In dieſer Zahl würden vielleicht ſelbſt diejenigen mit begriffen ſeyn, die jetzt Urſache zu haben glauben, gegen die Arien zu eifern.

begleitung, wie ſie in unſern Recitativen gebraucht wird, und welche einen ganzen Accord angiebt, oder wenigſtens das Gefühl deſſelben erregt; die griechiſche Begleitung der Recitation konnte höchſtens dienen, den Declamator nicht aus dem Ton fallen zu laſſen. Ein Gefühl der Harmonie, oder der fortgehenden Modulation und Beziehung derſelben auf einander, konnte ſie unmöglich erregen, weil weder das eine noch das andere den Griechen bekannt war.

Daß auch bisweilen zwiſchen den Akten und Scenen, anſtatt der Chöre ſich ein Flötenſpieler allein auf dem Theater hören ließ, wird nicht nur von vielen neuern Schriftſtellern vermuthet, ſondern ſcheint auch aus einer Stelle des Plautus zu erhellen, wo eine Perſon im Pſeudolus am Schluß des erſten Aktes ſagt: ich muß hinein; tibicen vos interea hic delectaverit. Indeſſen fällt dieſe Gewohnheit unſtreitig erſt in die ſpätern Zeiten der Griechen, oder gar in die Zeiten der Römer, und iſt einer neuern Gewohnheit vollkommen ähnlich, die man hin und wieder auf den Theatern eingeführt hat, nach welcher man theils zur Erholung der Schauſpieler, theils zur Abwechſelung für die Zuſchauer, zwiſchen den Akten ebenfalls einen Sänger oder Spieler auftreten, und etwas ſingen oder ſpielen läßt, welches mit dem Inhalt des Stücks auf keine Weiſe in Verbindung ſteht. Dies kann bey einer ausgebildeten Inſtrumentalmuſik allerdings unterhaltend ſeyn. Auf welche Weiſe aber ein griechiſcher oder römiſcher Flötenſpieler ſeine Zuhörer ohne Geſang ergötzen konnte, wie der Ausdruck des Plautus ſagt, iſt für uns ein eben ſo unbegreiflicher Umſtand, als mancher anderer in der alten Muſik.

V.

Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der Griechen.

§. 161.

Von dem Einfluß der Kenntniß muſikaliſcher Inſtrumente auf das Urtheil von der Beſchaffenheit der Muſik eines Volks iſt ſchon im 43ſten §. des dritten Kapitels geredet worden. Was dort von den Inſtrumenten der Hebräer galt, gilt auch hier von den Inſtrumenten der Griechen, welche wir nun näher kennen lernen wollen.

Die Griechen hatten eben ſo, wie die Hebräer, drey Hauptgattungen von Inſtrumenten, nämlich

1) **Blasinſtrumente**,
2) **Saiteninſtrumente**, und
3) **Schlaginſtrumente**.

Die Unterarten dieſer drey Hauptgattungen waren ſehr zahlreich. Wir führen aber nur die vorzüglichſten und gebräuchlichſten derſelben an.

§. 162.

In die **erſte Hauptgattung**, nämlich unter die Blasinſtrumente gehört:

2) Αὐλὸς, tibia, Flöte. Die Flöte der Griechen hatte wiederum ſehr viele Unterarten. Man hatte nämlich

1) **Die einfache Flöte** (μονάυλος), welche anfänglich aus einem bloßen Horn, Rohr oder hohlen Knochen eines Thiers beſtanden haben mag. In der Folge wurde theils die Form verändert und verſchönert, theils wurden auch Löcher angebracht, vermittelſt welcher man mehrere Töne als vorher darauf herausbringen konnte.

2) **Die Doppelflöte.** Sie beſtand aus zwey zuſammengeſetzten Flöten mit einem gemeinſchaftlichen Mundſtück, konnte alſo von einer einzigen Perſon geſpielt werden. Waren die beyden Flöten einander an Länge und Weite gleich, ſo hießen ſie **gleiche Doppelflöten**, und

ſtanden im Einklang gegen einander. War aber die eine kürzer oder enger als die andere, ſo wurden ſie **ungleich** genennt, und ſtanden wahrſcheinlich in Octaven gegen einander. Einige ſind der Meynung, daß man auch Doppelflöten gehabt habe, welche gegen einander in Terzen ſtanden, welche Meynung aber unwahrſcheinlich iſt, weil die Terz einestheils ein ungebräuchliches Intervall war, und anderntheils bald gefühlt werden mußte, daß ein aneinander hängendes Stück in lauter Terzen, in Abſicht auf Melodie, entweder nur ſehr eingeſchränkt ſeyn konnte, oder an mancher Stelle derſelben, das Gefühl der Tonart und Modulation verwirren mußte.

Die Doppelflöten unterſchied man wieder in **linke** (ſiniſtræ) und **rechte** (dextræ). Man weiß nicht genau, was man unter dieſen Ausdrücken verſtehen ſoll. Einige glauben, dieſe Benennung ſey von der Hand hergenommen, mit welcher die Flöte geſpielt worden; andere, von der rechten oder linken Seite des Theaters, auf welcher der Flötenſpieler ſtand. Da es aber für die Flöte ſelbſt keine Veränderung hervorbringen konnte, ob ſie mit der rechten oder linken Hand, oder auf der rechten oder linken Seite des Theaters geſpielt wurde, ſo können wir uns keine Vorſtellung von dem Nutzen eines ſolchen Unterſchieds machen. Uebrigens ſoll die tibia ſiniſtra die tiefern, und die dextra die höhern Töne enthalten haben. Die Abtheilung in linke und rechte kann alſo vielleicht bloß dazu gedient haben, dieſen Unterſchied der höhern und tiefern Töne anzuzeigen. Die linken wurden auch Servaniſche Flöten genannt: man weiß aber die Urſache dieſer Benennung eben ſo wenig genau anzugeben, als die Urſache ihres Unterſchieds in rechte und linke.

Außer den angeführten Verſchiedenheiten fanden auch noch andere Statt. So unterſchied man die Flöten 1) nach gewiſſen Völkern, in **doriſche**, **phrygiſche**, **lydiſche** u. ſ. f. Die Phrygiſche hieß auch die **berecynthiſche**, **mygdoniſche**, **idäiſche**. Von der tyrrheniſchen, die im Kriege gebraucht wurde, und außerordentlich ſtark klang, iſt ſchon §. 67 geredet worden. 2) Nach dem Alter der Perſonen, welche ſie ſpielten, in **Jungfern-Knaben-** und **Männerflöten**. 3) Nach ihrem Gebrauch, in **Chorflöten**, welche zur Begleitung der Chöre gebraucht wurden, und in **Stimmflöten**, womit man die theatraliſche Recitation unterſtützte oder begleitete. Auch hatte man beſondere **Hochzeit-** und **Trauerflöten**. 4) Nach gewiſſen Tonfüßen, in **ſpondäiſche** und **dactyliſche**. Die erſten wurden zu ernſthaften Hymnen, die zweyten zu muntern Tänzen gebraucht.

b) Κερας, cornu, Horn.

c) Σαλπιγξ, tuba, buccina, lituus, **Trompete**.

d) Συριγξ, fiſtula, calamus, **Pfeife**, Schallmey.

Das Horn iſt dem **Keren** der Hebräer ähnlich, ſcheint ſeinen Namen davon zu haben, und iſt genau genommen nichts anders, als unſere heutigen Zinken. Von der Trompete giebt **Euſtathius** ſechs verſchiedene Arten an, nämlich 1) die **gerade** oder **argiviſche**, welche der Chatzotzeroth der Hebräer glich; 2) die **krumme** oder **egyptiſche**, welche eine Art von Horn war, und mehrere gewundene Bogen hatte; 3) eine **galliſche** oder celtiſche Trompete, mit Namen Carnyx, die einen ſchneidenden hohen Ton gehabt haben ſoll; 4) eine **paphlagoniſche**, welche an der Stürze einem Ochſenkopf glich, und einen tiefen Ton hatte. Der Trompeter mußte ſie in die Höhe halten, wenn er ſie blaſen wollte; 5) eine **mediſche** aus Schilfrohr, von tiefem Ton; 6) eine **tyrrheniſche**; iſt wahrſcheinlich mit der phrygiſchen Flöte einerley.

Die **Syrinx** war ſo vielartig bey den Griechen, als die tibia. Am meiſten unterſcheidet ſich 1) die **Siebenpfeife**, (Syringa Panos), von welcher ſchon öfter geredet worden, und welche aus ſieben mit Wachs verbundenen Pfeifen beſtand; 2) eine Art von **Schallmey**, die an Geſtalt und Gebrauch den unſrigen nicht unähnlich iſt.

Sowol die **Pfeifen** als **Flöten** waren theils mit, theils ohne Löcher, wodurch die Töne derſelben vermehrt werden konnten. Bey einigen waren außer den größern Hauptlöchern gerade ſo wie auf unſern Hoboen und Schallmeyen noch kleine Nebenlöcher angebracht, welche παραγναθματα hießen. Sie wurden ebenfalls mit Klappen bedeckt, welche man Bombykas (Hörner) nannte. Nach dem **Proclus** (in Alcibiadem prior. Platon.) gab jedes Flötenloch wenigſtens drey Töne, und wenn die Nebenlöcher geöfnet wurden, noch mehrere.

e) Ὑδραυλος, Hydraulicon, **Waſſerorgel.**

Dieſes Inſtrument von welchem **Vitruv** (de architectura lib. X. cap. II. 12. 13) eine Beſchreibung giebt, die die Einrichtung und Beſchaffenheit deſſelben nicht deutlich genug erklärt, hat unſern beſten Alterthumsforſchern viel Nachdenken verurſacht. Die meiſten halten es für eine Orgel, die von unſrer pneumatiſchen Orgel in nichts unterſchieden war, als daß ſie den Wind von einer Waſſerpreſſe empfieng, welche die Luft durch Pumpen ſchöpfte, und in die Windlade hinaustrieb. Das Waſſer hätte alſo eigentlich gleichſam nur als Bälgentreter gedient. Dieſe Vorſtellung von dieſem Inſtrument iſt aber unrichtig. **Vitruv** hat ſeine Beſchreibung aus dem **Hero** von Alexandrien genommen, und iſt wahrſcheinlich deswegen, weil er ſeinen Schriftſteller nicht recht verſtand, ſelbſt unverſtändlich geworden. Die Beſchreibung des **Hero**, welche in den geſammelten Schriften der griechiſchen Mathematiker enthalten iſt, iſt ungleich deutlicher, und wir ſehen daraus nicht nur die wahre Beſchaffenheit der Waſſerorgel, ſondern auch, daß noch vor ihr eine Art von bloßen Windorgeln vorhanden geweſen ſeyn muß.

Teſibius ein berühmter Mechaniker aus Alexandrien, welcher zur Zeit des **Ptolemäus Evergetes** lebte, und Lehrer des **Hero** war, kann daher eigentlich nicht als Erfinder dieſer Orgel, wie gewöhnlich geglaubt wird, angeſehen werden, ſondern hat nur durch den Gebrauch des Waſſers die ſchon vorhandene Windorgel nach damaliger Art verbeſſert. Er gab ſich beſonders mit Verfertigung von Waſſerſpritzen ab, und brauchte die nämliche Art von Röhren, durch welche das Waſſer in die Höhe getrieben werden konnte, auch dazu, die Luft damit in die Höhe zu treiben. Um nun die auf dieſe Art in die Höhe getriebene Luft in einem gleichen Grad von Stärke zu erhalten, und die ſogenannten Windſtöße zu vermeiden, füllte er das Behältniß, worin ſich die Luft verſammeln mußte, um von da in die Windlade und Pfeife gelaſſen zu werden, zur Hälfte mit Waſſer an. Kam die Luft in größerer Menge in ihr beſtimmtes Behältniß als erforderlich war, ſo gieng ihre übermäßige Kraft gegen das Waſſer, drückte einen Theil deſſelben aus dem Boden des Behältniſſes in den zwiſchen demſelben und einer äußern Einfaſſung befindlichen Raum, (das Waſſer- und Luftbehältniß war ohne Boden, und ſtand auf zwey Füßen gleichſam in einem Faß), und behielt ſtets einen gleichen Grad von Stärke oder Druck gegen die Windlade. Das Waſſer war alſo in den alten Waſſerorgeln nicht mehr und nicht weniger, als das Gewicht, welches in gleicher Abſicht und zu gleichem Zweck auf die Blaſebälge unſerer neuen Orgeln gelegt wird. Es war gleichſam eine Windprobe, und man weiß, daß unſere Windproben, wodurch allen Bälgen ein gleicher Grad von Wind zugetheilt wird, ebenfalls ſolche mit Waſſer angefüllte Behältniſſe ſind.

Wenn man dieſe Einrichtung kennt, ſo ſieht man leicht, daß der Name **Waſſerorgel**, da das Waſſer mit der Hervorbringung des Tons durchaus nichts zu thun hat, ſondern nur dem zu ſtarken Wind zum Gegengewicht dient, eine ſehr unrichtige Benennung dieſes Inſtruments iſt.

Der erſte Urſprung der Orgeln überhaupt ſcheint in den tibiis utricularibus (Sackpfeifen) zu ſuchen zu ſeyn. **Franciſcus Blanchinus** führt ein Organum hydraulicum an, welches blos aus einer kleinen Anzahl von längern und kürzern Pfeifen beſteht, die in einen Dudelſack geſteckt ſind. Der Dudelſack iſt ein ſehr altes Inſtrument. Er war den Hebräern und Griechen bekannt. Die Chineſer haben ein ähnliches Inſtrument, welches vielleicht noch älter, und gar egyptiſchen Urſprungs iſt. Beym **Blanchinus** (de tribus generibus inſtrumentorum vet. muſ. pag. 23) heißt es organum πολύαυλος. Da wir nun außer der ſogenannten Waſſerorgel des **Cteſibius** nicht die mindeſte Nachricht in alten Schriftſtellern finden, daß vor ihr eine andere Art von Orgeln vorhanden geweſen ſey, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß **Cteſibius** das organum pneumaticum, welches nichts als ein vielröhriger Dudelſack war, zuerſt verbeſſert, den mit Luft angefüllten ledernen Schlauch abgeſchafft, feſtere Luftbehältniſſe angebracht, der Luft durch den Gegendruck des Waſſers ein gehöriges Maaß angewieſen, und endlich noch manches angebracht habe, wodurch ſeine Erfindung und Verbeſſerung zur nachherigen Erweiterung derſelben, und zur Erfindung unſerer ungleich vollkommenern Windorgeln Gelegenheit geben konnte.

Die Waſſerorgel des **Cteſibius** hatte nach der Beſchreibung des **Hero**, ebenfalls nur eine kleine Anzahl von Pfeifen, obgleich ſchon mehrere, als die vielröhrige Sackpfeife. Auch hatte ſie wahrſcheinlich nur ein Regiſter. Dennoch wurde ſie ſchon mit einer Claviatur geſpielt. Dieſe Claviatur war aber ſo beſchaffen, daß ſie gerade ſo beſchwerlich zu ſpielen geweſen ſeyn muß, als auf den neuern Orgeln eine Reihe von Regiſterzügen zu ſpielen ſeyn würde. Die Taſten hatten die Form der Taſten eines Glockenſpiels, und ſchoben, wenn ſie niedergedrückt wurden, gerade ein ſolches Lineal zwiſchen den Pfeifen und der Windlade hin und her, wie dasjenige linealförmige Holz iſt, welches in unſern neuern Orgeln beym An- oder Abziehen eines ganzen Regiſters in der Windlade hin und her gezogen oder geſchoben wird. Man kann aus dieſem allen ſchließen, 1) daß die Waſſerorgel nicht mehr als ein einziges Regiſter haben konnte, weil ſonſt das durch das Niederdrücken eines Taſten zwiſchen der Windlade und dem Mundſtück der Pfeife hinein geſchobene Lineal viel größer hätte ſeyn müſſen, als es der Beſchreibung des **Hero** nach war, um mehrere Löcher haben zu können, wodurch der Durchgang des Windes aus der Windlade in die Pfeife geöfnet werden konnte. 2) Daß ſie klein war, und von einer, höchſtens von zwey Perſonen von einem Ort zum andern gebracht werden konnte. 3) Daß die Beſchreibungen, welche verſchiedene alte Schriftſteller davon machen, übertrieben ſind, und theils von Mangel an Kenntniß der Sache, theils von einer unmäßigen Bewunderung unverſtandener Dinge zeugen. So giebt uns die Beſchreibung des **Tertullian**, welcher erſt im dritten Jahrhundert nach Chriſto lebte, und den **Archimedes** als Erfinder der Waſſerorgel angiebt, eine Vorſtellung von ihr, nach welcher ſie an Größe, Mannichfaltigkeit der Regiſter und Pfeifen wenigſtens unſern neuern Windorgeln gleich geweſen ſeyn müßte. „Siehe das bewundernswürdige Werk, ſagt er, womit **Archimedes** die Welt „beſchenkt hat; ich meyne die Waſſerorgel, in welcher ſo viele Glieder, einzelne Theile, Zuſammenfügungen, Stimm- und Tongänge, Tonarten, Pfeifenreihen ſo vereinigt ſind, daß alles zuſammen gleichſam nur ein Werk iſt. Der Wind, welcher durch den Druck des Waſſers getrieben „wird, thut ſeine Dienſte nur theilweiſe, iſt in ſeinem Weſen zwar ein Ganzes, in der Wirkung aber „verſchieden [522])." Von ähnlicher Art iſt **Claudians** Stelle, worin die wenigen Pfeifen für unzählig gehalten werden:

522) Specta portentoſam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia ſonorum, tot commercia modorum, tot acies tibia-

Vel qui magna levi detrudens murmura tactu,
Innumeras voces ſegetis modulatur ahenæ;
Intonat erranti digito, penitusque trabali
Vecte laborantes in carmina concitat undas [521]).

Und **Iſ. Voſſius**, der in muſikaliſchen Dingen das Unbegreiflichſte immer am begreiflichſten fand, hält ſolchen übertriebenen Beſchreibungen zufolge, nicht etwa im Scherz, ſondern im ganzen Ernſt die alten Waſſerorgeln für weit vollkommener als unſere neuern Windorgeln. Unſere heutigen Organiſten ſollen nicht einmal wirkliche Organarii, ſondern nur Aſcaulæ oder Utricularii, das iſt: Sackpfeifer ſeyn. Nach ihm iſt alſo derjenige, welcher eine wirkliche Orgel ſpielt, ein Sackpfeifer; derjenige hingegen, welcher keine Orgel, ſondern nur eine vielröhrige Sackpfeife ſpielt, ein wahrer Organiſt.

Wer ſich übrigens von der wahren Beſchaffenheit und Einrichtung der Waſſerorgel näher unterrichten will, wird in einer in den neuen Commentarien der Göttingiſchen Societät der Wiſſenſchaften (B. 2 S. 158) enthaltenen Abhandlung vom Hrn. Hofrath **Meiſter**, die beſte Befriedigung finden. Die ältern Erklärer des **Hero** und **Vitruv** waren ſämmtlich in den mechaniſchen Künſten zu unerfahren, als daß ſie ihren Text richtig verſtehen und erklären konnten. Der Verfaſſer der erwähnten Abhandlung hingegen verbindet mit der Theorie der mathematiſchen Wiſſenſchaften auch die Kenntniß von der Anwendung derſelben, und wurde blos dadurch in den Stand geſetzt, nach der Beſchreibung des **Hero** nicht nur eine Zeichnung, ſondern auch ein Modell zu verfertigen, wodurch man ſich nun den deutlichſten Begriff von dieſem Inſtrument machen, und ſich überzeugen kann, daß es bey weitem nicht mit unſern neuern Orgeln zu vergleichen iſt.

§. 163.

Zur zweyten Hauptklaſſe, nämlich zu den beſaiteten Inſtrumenten gehören:

a) Φορμιγξ, Phorminx.
b) Κιθαρα, Cithara, Cither.
c) Χελυς, Chelys, Teſtudo, Laute.
d) Λυρα, Lyra, Lyre.
e) Ψαλτηριον, Pſalterium, Pſalter.

Von allen dieſen Inſtrumenten iſt ſchon in den §§. 13. 16. 17. 18 ausführlich geredet worden.

f) Μαγαδις, **Magadis** oder **Magas** hatte zwanzig Saiten, von welchen immer zwey in die Octave geſtimmt waren. Wenn alſo kein Griffbret an dieſem Inſtrument befindlich war, ſo hatte es nur zehen Töne.
g) Simicon, Simicum, von fünf und dreyßig Saiten.
h) Epigonion von vierzig Saiten.
i) Nablium (ναβλα), dem hebräiſchen **Nebel** ähnlich.

rum, et una moles erant omnia: ſpiritus qui de tormento aquæ anhelat, per partes adminiſtratur, ſubſtantia ſolidus, opera diviſus. *De anima.*

521) Der durch gelinden Druck ſo ſtarke Töne ſchaffe,
Und hundert Stimmen aus metallnen Röhren ſingt:
Sein ſchneller Finger tönt: durchs Hebebalkens Druck
Zwingt er die Waſſer zu Liedern.

Viele glauben, daß dieſe ſämmtlichen Inſtrumente hauptſächlich nur in der Anzahl ihrer Saiten von einander verſchieden geweſen ſind, der Figur und Größe nach aber nur in ſo weit, als die mehrere oder wenigere Zahl der Saiten erforderte. Die Saiten waren auf beyden Seiten offen und frey, konnten alſo ungefähr wie unſere Harfen mit beyden Händen geſpielt werden. Die folgenden Inſtrumente hingegen hatten eine andere Einrichtung, und die Saiten waren wie auf unſern Violinen u. ſ. f. über einen hohlen Boden gezogen, welcher zur Verſtärkung des Klangs dienen ſollte. Die vorzüglichſten und bekannteſten davon ſind

a) Τετρωνον, ein dreyeckigtes Inſtrument. Bürette hält es für unſere Harfe; es würde alſo nach dieſer Meynung in die vorhergehende Klaſſe von Saiteninſtrumenten gehören.

b) Βαρβιτος, Barbiton, welches einige für eine Art von Geigenwerk, andere aber für ein Hackbret halten.

c) Σαμβυκη, Sambuca, wird mit dem Barbiton für einerley, nämlich für ein Hackbret gehalten.

§. 164.

Noch eine große Menge anderer Saiteninſtrumente findet man in alten Schriftſtellern angeführt. Die Nachrichten davon ſind aber meiſtens ſo verwirrt und undeutlich, daß man ſelten weiß, welche Vorſtellung man ſich von ihnen machen ſoll. Man ſieht indeſſen, daß es den Griechen auf keine Weiſe an Inſtrumenten gefehlt hat, und wenn man bedenkt, mit wie vielen Saiten einige derſelben verſehen waren, ſo ſollte man glauben, daß verſchiedene in ihrer Art nicht ganz unvollkommen geweſen ſeyn könnten. Allein, wenn man auf der andern Seite wieder bedenkt, daß unter allen dieſen Inſtrumenten, deren Form und Beſchaffenheit wir theils aus bloßen Beſchreibungen, theils aus alten Kunſtwerken kennen, kein einziges befindlich iſt, welches mit unſern höchſt einfach eingerichteten Violininſtrumenten einige Aehnlichkeit zu haben ſcheint; ſo müſſen wir dennoch (auch ſogar dem äußern Anſchein zuwider) ſchließen, daß die Vollkommenheit der griechiſchen Inſtrumente noch nicht größer war, als die Vollkommenheit vieler, welche im Mittelalter gebräuchlich waren. Nach dem Gang der Natur ſind anfänglich alle Erfindungen unbeträchtlich, und ihre Brauchbarkeit iſt noch eingeſchränkt. Alles iſt Armuth. Hierher gehören alle Inſtrumente mit wenigen Saiten, welche vermittelſt eines Griffbrets noch nicht verkürzt werden, folglich nur wenige Töne hervorbringen konnten. Zur Vermehrung der Brauchbarkeit verfällt der Geiſt des Menſchen zuerſt gewöhnlich auf die Vermehrung der Theile einer Erfindung, ohne daran zu denken, daß es Mittel giebt, die ſchon vorhandenen Theile blos durch kleine Veränderungen einer mannichfaltigern Brauchbarkeit fähig zu machen. So ſcheinen die Griechen zu der großen Anzahl ihrer Saiten gekommen zu ſeyn, welche ſie auf einige ihrer Inſtrumente zogen. Am ſpäteſten endlich findet der Menſch, daß der Ueberfluß von zuſammengeſetzten Theilen die Brauchbarkeit einer jeden Erfindung mehr hindere als befördere, und kommt endlich dahin, den Ueberfluß nicht nur wegzuwerfen, ſondern auch von dem, was nun übrig bleibt, einen weiſern Gebrauch zu machen. Dieſe letzte Stufe ſcheinen die Griechen noch nicht erſtiegen zu haben. Ihre muſikaliſchen Inſtrumente waren für ihre Muſik entweder zu überladen oder zu arm. Denn, da es ausgemacht iſt, daß ſie keine Harmonie, keine vielſtimmige Muſik hatten, wozu kann ihnen ein Inſtrument mit vierzig Saiten gedient haben, dergleichen das **Epigonium** war? Gab jede einzelne Saite einen Ton, ſo überſtieg die Zahl der Töne den Umfang ihres Tonſyſtems dennoch, wenn man auch annehmen wollte, daß alle diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche Töne vom Proslambanomenos an bis zur letzten Note ihrer höchſten Tonart darauf enthalten geweſen wären. Wurden aber zwey oder gar mehrere Saiten auf einen einzigen Ton entweder in Einklängen oder Octaven zuſammen geſtimmt, ſo war ein ſolches Inſtrument

ohngeachtet ſeiner vielen Saiten zu arm an Umfang von Tönen, als daß es vollkommen brauchbar hätte ſeyn können. Wir haben ebenfalls vielſaitige Inſtrumente, allein wir erreichen durch einen großen Aufwand einen großen Zweck, das heißt: wir vereinigen dadurch den ganzen Vorrath unſerer Töne in einem einzigen Inſtrument. Wo wir dieſen Zweck nicht haben, z. B. bey blos melodiſchen Inſtrumenten, ſind unſerer Saiten ſo wenige, daß ihrer nicht weniger ſeyn können. Unſere ſämmtlichen Geigeninſtrumente hatten noch am Ende des verfloſſenen Jahrhunderts, fünf, ſechs und mehrere Saiten. Man fand aber bey weitern Fortſchritten in der Kunſt ihrer Behandlung, daß einige derſelben entbehrlich waren, und daß ſich mit vieren bey einem weißlichen Gebrauch mit Bequemlichkeit mehr ausrichten laſſe, als mit einer größern Anzahl. Wer wird es läugnen, daß dieſe Inſtrumente durch eine ſolche Simplificirung gewonnen, und daß die neuern Künſtler dadurch die letzte Stufe der Vollkommenheit erſtiegen haben, welche die Griechen nicht erreichen konnten? Kurz, alles was wir mit einigen Nachdenken aus den Nachrichten von der Beſchaffenheit der griechiſchen Inſtrumente ſchließen können, führet uns dahin, daß die Griechen ihre Inſtrumente noch nicht zweckmäßig eingerichtet hatten, und daß ſie blos auf Anhäufung von Kunſtmitteln bedacht waren, ohne ſie zu ordnen, und der Natur und Beſchaffenheit ihrer Muſik gemäß anzuwenden.

§. 165.

In die dritte Hauptklaſſe, nämlich unter die Schlaginſtrumente der Griechen gehören

a) Τυμπανον, Tympanum, Pauke oder Trommel. Man hatte größere und kleinere. Die kleinere hieß τυμπανιον, tympanulum. Ihrer Einrichtung nach waren ſie den unſrigen meiſtens ähnlich, nur flacher.

b) Κυμβαλον, Cymbalum, Cymbel. War von Erz wie unſere ſogenannten Becken oder Caſtagnetten, und wurden eben ſo mit beyden Händen gegen einander geſchlagen.

c) Κροταλον, Crotalum. Dies Inſtrument beſtand aus zwey Stücken von Blech, welche durch eine gemeinſchaftliche Handhabe mit einander verbunden waren. Es wurde vorzüglich von Frauenzimmern geſpielt, welche davon Crotaliſtriæ hießen. Es wird öfters mit den Cymbeln verwechſelt; allein Lampe (de Cymbalis veterum lib. I. cap. 5) behauptet, daß es verſchieden davon ſey. Er ſagt: die Cymbeln klangen, und die Crotalen klapperten.

Die Griechen hatten auch Siſtern von der Figur der hebräiſchen Rappeln, odern Raſſeln, und noch mancherley andere Inſtrumente von ähnlicher Art. Sie aber unter die muſikaliſchen Inſtrumente rechnen zu wollen, würde nicht beſſer ſeyn, als wenn man auch die verſchiedenen Arten von Peitſchen darunter rechnen wollte, wie der gute Bonanni in ſeinem Cabinetto armonico gethan hat.

VI.

Von einigen Proben griechiſcher Muſik.

§. 166.

Zur Beſtätigung alles deſſen, was im Vorhergehenden von der Melopöie, Rhythmopöie und Harmonie, von den Muſikgattungen und Schreibarten, und endlich von der Beſchaffenheit der griechiſchen Inſtrumente geſagt worden iſt, werden am beſten einige Proben von griechiſcher Muſik dienen können, welche uns glücklicherweiſe noch übrig geblieben ſind. Dieſe Proben beſtehen aus drey Hymnen an die Muſe Calliope, an den Apoll und an die Nemeſis.

Vincentio Galilei entdeckte die Handschrift, in welcher sie befindlich waren, zuerst, und machte sie in seinem Dialogo della Musica antica e moderna, welcher zu Florenz 1581 und 1602 in folio herauskam, auf der 97sten Seite mit den griechischen Notenzeichen bekannt, ohne sich jedoch in eine Entzifferung derselben einzulassen. Er erhielt sie von einem vornehmen Florentiner, welcher sie genau nach einer in der Bibliothek des Cardinals **St. Angelo** zu Rom befindlichen Handschrift copirt hatte.

Später entdeckte man auch in Irland unter den Papieren des Erzbischofs **Usher** eine Abschrift dieser Hymnen, welche nach dem Tode desselben von Hrn. **Bernard** gekauft, und dem Hrn. **Edmund Chilmead** mitgetheilt wurde. Dieser versah sie mit Anmerkungen und Erläuterungen, entzifferte die griechischen Tonzeichen nach den neuern Noten, und fügte sie der von **Dr. John Fell** besorgten Oxforder Ausgabe des **Aratus** bey. Diese Ausgabe des **Aratus** wurde 1672 gedruckt, und bey der Vergleichung der angehängten Hymnen mit der florentinischen Ausgabe derselben, fand man, daß beyde vollkommen mit einander übereinstimmten. **Ercole Bottrigari** gab 1602 zu Ferrara seine **Melone** heraus, worin er ebenfalls dieser Hymnen gedenkt, die er aber blos aus den Gesprächen des **Galilei** kannte. Dennoch lieferte er am Anfang seines Werks einige Fragmente davon in neuern Noten, die aber durch viele Druckfehler verunstaltet sind.

Endlich fand sie auch **Bürette** auf der Königl. französischen Bibliothek am Ende eines Manuscripts, worin die musikalischen Abhandlungen des **Aristides Quintilianus** und des ältern **Bacchius** enthalten waren. Das Manuscript hatte die Nummer 3221. **Bürette** war zuerst durch die Oxforder Ausgabe des **Aratus** aufmerksam darauf geworden, und da er die Französische Handschrift vollständiger und besser, als die Florentinische und Oxfordische fand, übersetzte er die Tonzeichen in neuere Noten, fügte ausführliche Erläuterungen hinzu, und ließ sie in seiner Abhandlung sur la Melopée de l'ancienne Musique (Mem. de l'acad. des inscriptions, Tom. V. pag. 185.) abdrucken. Nach ihm sind sie aufs neue in **Marpurgs** kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik mit einigen Verbesserungen, sodann in **Martini's** Storia della Musica, **Burney's** Geschichte der Musik, und im Essai sur la Musique ancienne et moderne von *la Borde* abgedruckt worden.

§. 167.

Der erste Hymnus an die Muse **Calliope** ist folgender:

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, Ιαμβος Βακχειος.

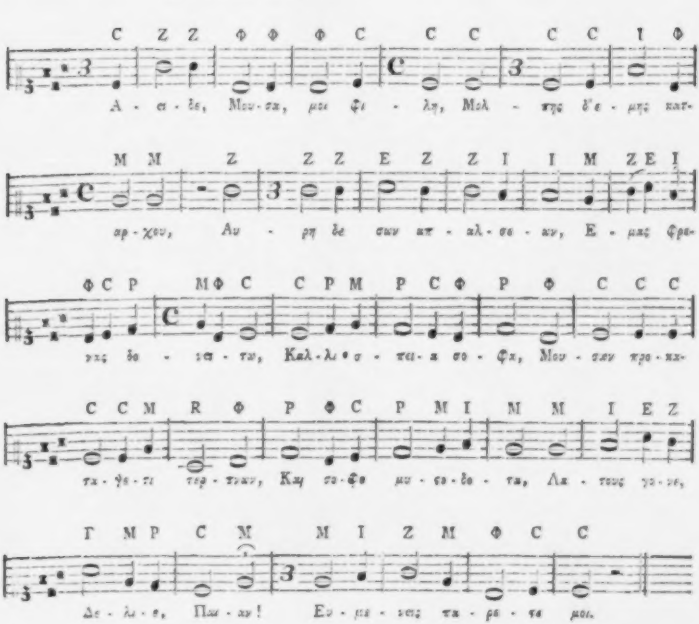
Ἄειδε, Μοῦσά, μοι Φίλη,
Μολπῆς δ' ἐμῆς καταρχου,
Αυρη δὲ σῶν απ' αλσεων
Ἐμὰς Φρένας δονέιτω.

Καλλιοπεια σοφὰ,
Μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν,
Καὶ σοφὲ μυςοδοτα.
Λατους γόνε, Δήλιε, Παίαν,
Ἐυμενεῖς πάρεςέ μοι.

Deutsche Uebersetzung:

Singe mir vertraute Muse!
Lenke meiner Stimme Ton,

Und die Lüfte deiner Haine
Laß mir Sinn und Geiſt durchwehn!
Weiſeſte Calliope,
Führerin der holden Muſen,
Und du, weiſer Gott der Weihung,
Sohn Latonens, Päon, Delier!
Fördre deines Sängers Lied!



In der florentiniſchen und orſordiſchen Handſchrift ſind verſchiedene der griechiſchen Tonzeichen anders als hier, die aus dem Abdruck des **Bürette** genommen ſind. Auch ſind zugleich einige unnatürliche Sprünge weggelaſſen, und dafür **Marpurgs** Verbeſſerungen beybehalten worden.

§. 168.

Der zweyte Hymnus an den Apoll iſt folgender:

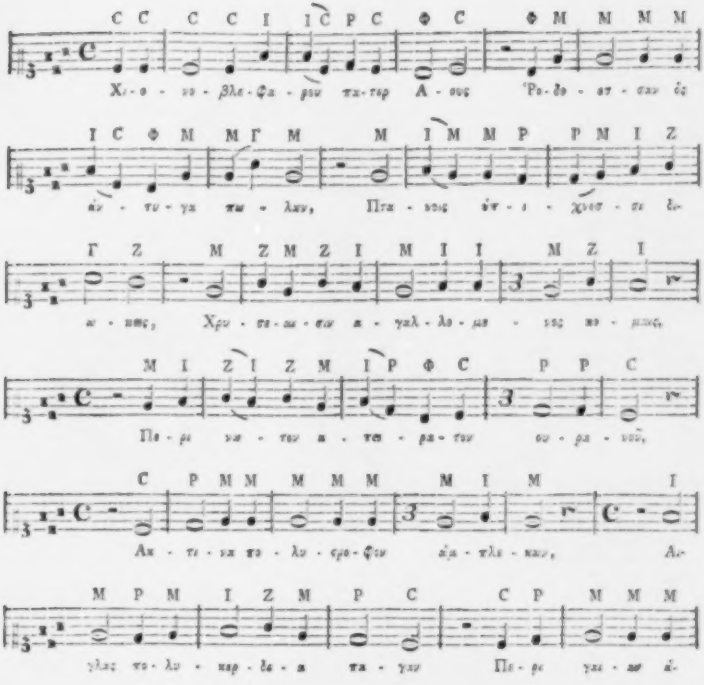
ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

Ἐυφημείτω πᾶς ἀϋτὴς.
Οὐρεα τεμπεα σιγατω,
Γᾶ, καὶ ποντος, καὶ πνοιαὶ,
Ηχει, Φοῖβος δ' ἐρχεται θεων.
Μελλει δὲ περὶς ὑμᾶς βαινειν
Φοῖβος, ακερσεκομας, αχίτας,
Χιονεβλεφαρου πατερ Λοῦς,
Ῥοδεοσσαν ἐς αντυγα πολων
Πτανεῖς ὑπ' ιχνεσι δικκεις,
Χρυσεαιων αγαλλόμενος κεμαις,
Περὶ νώτον απείρατον ουρανῦ.
Ακτῖνα πολυτερσφεν αμπλακων,
Αιγλας πολυκερδέα παγαν
Περὶ γαῖαν ἁπασαν ελάσσων.
Πεταμοὶ δὲ σίθεν πυρὸς αμβρότου
Τίκτουσιν ἐπήρατον ἀμερα.
Σοὶ μὲν χορὸς ἕυδιος ἀστέρων
Κατ' Ολυμπον ασακτα χορεύει,
Ἄιστον μέλος αἴνων ασιδαν,
Φοιβηδι τερπόμενος λυρα.
Γλαυκὰ δὲ παρειτε σελανα
Χρύσεον αρμα αγρεμοιεύει,
Λευκῶν ὑπὸ συρμασὶ μάστιχων.
Γαίητται δὲ τε οι νέος ευμενὴς,
Πολυείμπια κόσμον ἐλίσσων.

Deutſche Ueberſetzung:

Feyert, ſchweigt, Berge, Thäler!
Erde, Meer und Stürme ſchweigt!
Wachhall, du, und Sang der Vögel,
Schweigt ihm! Phöbus ſteigt herab;
Lang ſein Haupthaar, hold ſein Lied!
Leichterfüllter Morgenröthe
Vater! der, mit goldnem Haupthaar,
Auf dem ſchimmerreichen Wagen,
Fliegend, mit beſchwingten Roſſen
Durch die weiten Himmel fährt!
Rings um dich ſtrömt Glanz; der Erde
Fließt aus deines lichtes Quelle
Reichlich Wärm' und Leben zu.

Dir tanzt froh das Chor der Sterne
Im Olymp, und weiht dir Lieder,
Unaufhörlich nach den Tönen
Deiner Lyre angeſtimmt.
Minder leuchtend fährt Selene,
Weiße Stiere vor dem Wagen,
Und regiert die Nacht, und freut ſich,
Milden Sinns, wenn ſie der Erde
Mannichfachen Schmuck ertheilt.



C R Φ M M M I Z Z Z Z Z Z

πατ - αν ε - λισ - σων, Πο - τα - μοι δε σε - θεν πη - ρος

E I E Z P M I Z Z Z I M P

αμ - βρο - του, Τικ - του - σιν εσ - η - ρα - του ἀ - με-

C C Φ C P M M M P P C

ραν. Σοι μεν χο - ρος ευ - δι - ος ἀ - τε - ρων

M I M M I P M I Z Z Z Z

Κατ' Ο - λυμ - πον α - νακ - τα χο - ρευ - ει Α - νε-

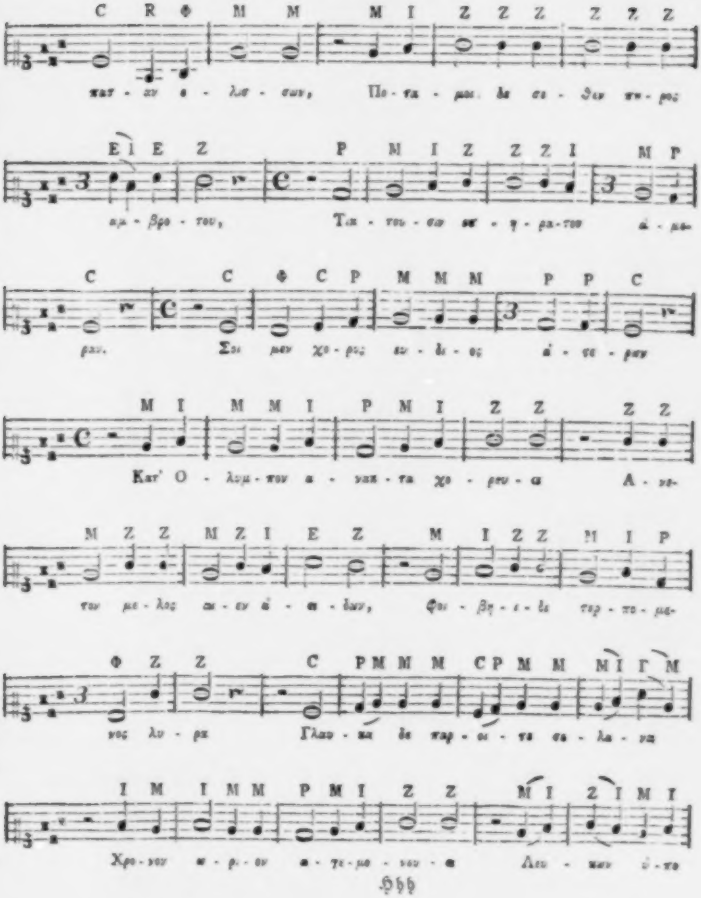
M Z Z M Z I E Z M I Z Z M I P

τον με - λος αι - εν ἀ - ει - δων, Φοι - βη - ι - δι τερ - πο - με-

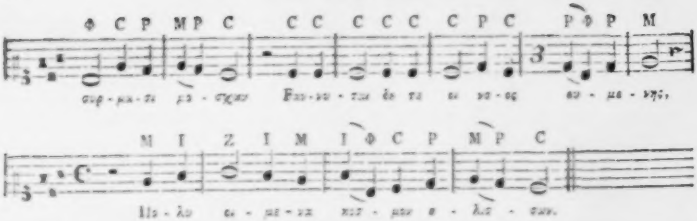
Φ Z Z C P M M M C P M M M I Γ M

νος λυ - ρα Γλαυ - κα δε παρ - οι - τε σε - λα - να

I M I M M P M I Z Z M I Z I M I



Χρο - νου ω - ρι - ον α - γε - μο - νευ - ει Λευ - κων ὑ - πο



In der florentinischen und oxfordischen Ausgabe fehlen die ersten sechs Verse, welche nachher durch Bürette aus der französischen Handschrift beygefügt sind.

§. 169.

Dritter Hymnus an die Nemesis:

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

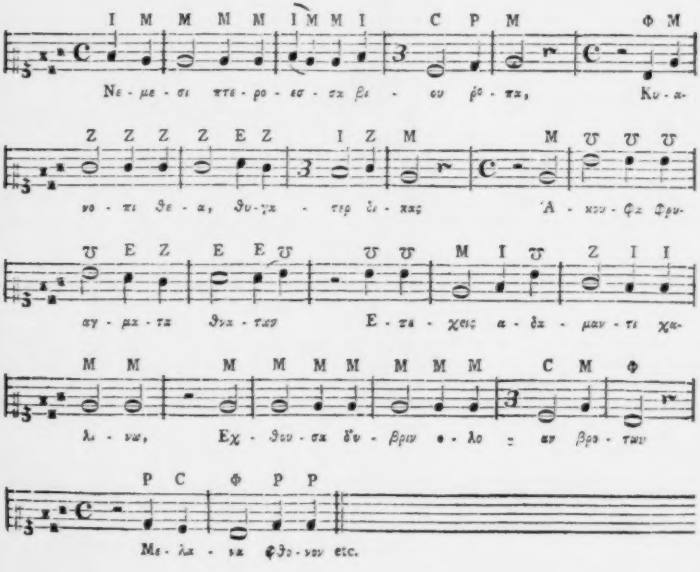
Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ῥοπά,
Κυανῶπι Θεά, θυγατερ Δικας,
Ἁ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
Ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῶ,
Ἐχθουσα δ' ὕβριν ολοαν βροτῶν,
Μελανα φθόνον εκτὸς ἐλαύνεις.
Ὑπὸ σὸν τροχόν, ἀστατον, ἀστιβῆ,
Χαροπὰ μερόπων στρέπεται τύχα.
Ληθουσα δὲ πάρ πόδα βαίνεις.
Γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις.
Ὑπο, πῆχυν ἀεὶ βιότον μετρεις
Νεύεις δ' ὑπὸ κόλπον ἀεὶ κατω οφρὺν,
Ζυγον μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
Ἴλαθι, μακαιρα δικασπολε
Νέμεσι, πτερόεσσα, βίου ῥοπά.
Νεμερτέα, καὶ παρέδρον δίκαν,
Δίκαν, τανυσιπτερον, ὀμβρίμην,
Ἁ ταν μεγαλανορίαν βροτῶν
Νεμεσεως αφαίρει καὶ ταρταρου.

Deutsche Uebersetzung:

Nemesis, die du, beflügelt, der Menschen Leben regierest,
Göttin von ernstem Blick, du, der Gerechtigkeit Tochter,
Die mit ehernem Zügel den Stolz der Sterblichen bändigt,
Die, des Uebermuths Feindin, die schwarze Mißgunst hinwegbannt!

Um dein Rad, das nie verweilt, nie Spuren zurück läßt,
Dreht ſich der Menſchen lachendes Glück, indem du verborgen
Auf der Ferſ' ihnen folgſt, ihr ſtolzes, ſchwindelndes Haupt beugſt.
Ihnen mißt das Leben dein Maaß zu; runzelnder Ernſt deckt
Deine Stirn; und es ſchwebt in deiner Rechten die Waage.
Du, der Gerechtigkeit Dienerin, ſey uns zugegen,
Nemeſis, die du, beflügelt das Leben der Menſchen regiereſt.
Wir beſingen das Lob der unbeſtechlichen, ernſten,
Unbetrüglichen Göttin, und ihrer weiſen Gefährtin,
Der Gerechtigkeit Lob, die mit verbreiterem Fittig
Und mit eilendem Flug, die Heldenjugend der Menſchen
Vor der Rache der Götter und vor dem Tartarus ſichert.

Von dieſem Hymnus iſt der größte Theil der griechiſchen Tonzeichen verloren gegangen; die Melodie reicht daher nur bis zur Hälfte der ſechſten Zeile.



§. 170.

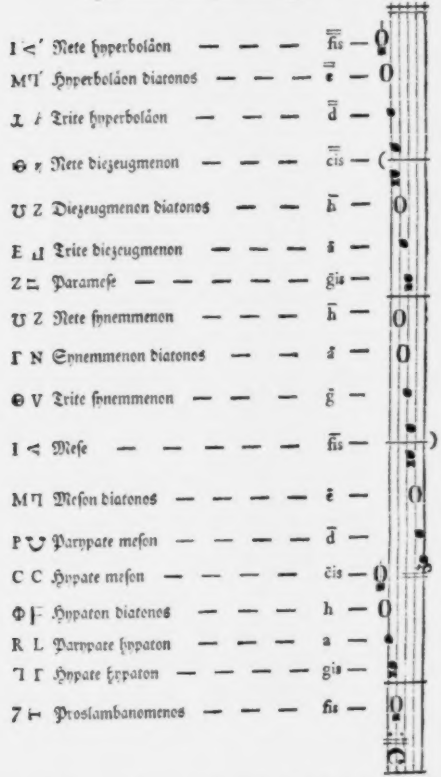
Weder der Verfaſſer, noch das wahre Alter dieſer drey Hymnen iſt genau zu beſtimmen. Der engliſche Herausgeber glaubt, ein Dichter mit Namen **Dionyſius** ſey Verfaſſer derſelben, weil in ſeiner Handſchrift wenigſtens der erſte Hymnus die Aufſchrift hatte: Διονυσίου εἰς Μοῦσαν. Da es aber dreyzehen bis vierzehen griechiſche Dichter dieſes Namens gegeben hat, und nicht das mindeſte Merkmal außer der gedachten Aufſchrift zu finden iſt, wodurch man geleitet werden könnte, ſo iſt der wahre Verfaſſer bisher noch unentdeckt geblieben. Dem Hymnus an die Nemeſis geben einige einen Dichter **Meſodmes** (**Bürette** glaubt, es müſſe **Meſomedes** heißen) zum Verfaſſer, welcher unter dem Kaiſer Juſtinian gelebt haben ſoll. Alles, was man indeſſen hierin mit Gewißheit beſtimmen kann, iſt ungefähr nur folgendes: 1) daß alle drey Hymnen überhaupt in ein Zeitalter gehören, in welchem die griechiſche Poeſie noch nicht verfallen war, und 2) daß wenigſtens das Gedicht an die Nemeſis älter als der Kirchenvater **Syneſius** iſt, welcher ungefähr bis zum 430ſten Jahre nach Chriſto lebte, und in ſeinem 95ſten Brief drey Verſe daraus anführt. Nach ihm wurde dieſer Hymnus zu ſeiner Zeit geſungen, und mit der Lyre begleitet. **Bürette** ſetzt ihn ins Zeitalter **Adrians**, alſo wenigſtens einige Jahrhunderte zurück; und was den Verfaſſer der beyden übrigen Hymnen betrift, ſo glaubt er, ein **Dionyſius Jambus**, deſſen **Plutarch** in ſeinem Geſpräch von der Muſik gedenkt, oder ein **thebaniſcher Dionyſius**, welchen ſogar **Ariſtoxenus** nach **Plutarchs** Bericht (de Muſ. pag. 1142.) ſchon als einen berühmten muſikaliſchen Dichter anführte, ſey dafür zu halten. Nach dieſer Vermuthung würden die beyden Hymnen an die **Muſe** und an den **Apoll** nicht nur weit älter als der an die **Nemeſis** ſeyn, ſondern ſogar in das ſchönſte Zeitalter Griechenlands, in die Zeit des **Ariſtoteles**, **Ariſtoxenus** u. ſ. f. gehören. Iſt nun die Poeſie aus dieſem Zeitalter, ſo iſt wahrſcheinlich die Muſik dazu eben ſo alt: wir hätten folglich an dieſen beyden Stücken eine Probe von Muſik aus den beſten und blühendſten Zeiten Griechenlands, auf welche ſich ein vollkommen ſicheres Urtheil bauen laſſen müßte, ſobald erwieſen werden kann, daß ſie richtig entziffert ſind.

Dieſe richtige Entzifferung derſelben ſcheint wirklich erweislich zu ſeyn. Durch die Vergleichung der in den Manuſcripten befindlichen Tonzeichen, mit dem Verzeichniß aller griechiſchen Charaktere, welche uns in dem Werk des **Alypius** übrig ſind, hat man gefunden, daß die Melodien aller drey Hymnen in die lydiſche Tonart des diatoniſchen Klanggeſchlechtes gehören. Da nun die meiſten Schriftſteller darin übereinkommen, daß die **hypodoriſche** unter den griechiſchen Tonarten die tiefſte, und der tiefſte Ton derſelben, oder ihr Proslambanomenos unſer großes A geweſen ſey, ſo kommt es nur darauf an, zu beſtimmen, die wie vielſte Tonart die lydiſche der Reihe nach iſt, um ſicher zu wiſſen, auf welchem Ton ihre Tonreihe anfängt und endigt. Nach dem **Alypius** war ſie die zehende in der Reihe. Wenn daher alle funfzehen Tonarten ſämmtlich um halbe Töne auseinander liegen, wie die Meynung der meiſten iſt, ſo muß die **lydiſche** zwiſchen unſer kleines und zwey geſtrichenes fis fallen. Da ferner alle griechiſche Tonarten, Tranſpoſitionen von einer einzigen waren, die in der Entfernung der Intervallen, einer neuern abſteigenden Molltonleiter glich, ſo folgt daraus, daß die lydiſche Tonart der Vorzeichnung nach genau mit unſerm Fis moll einerley ſeyn muß.

Um den Leſer in den Stand zu ſetzen, ſelbſt eine Vergleichung anzuſtellen, will ich die Tonzeichen der lydiſchen Tonart im Diatoniſchen Klanggeſchlecht aus dem **Alypius** hier einrücken [124]).

124) Die Charaktere dieſer Tonart ſind zwar ſchon im 121ſten § eingerückt; allein ſie werden hier wiederholt, um durch Dargeſtellung der neuern Noten dem Leſer die Vergleichung zu erleichtern.

Lydii modi notas ſecundum genus diatonum.



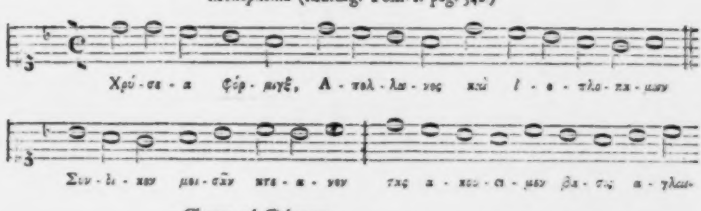
Die erſte Reihe iſt für den Geſang, und die zweyte für die Begleitung eines Inſtruments.

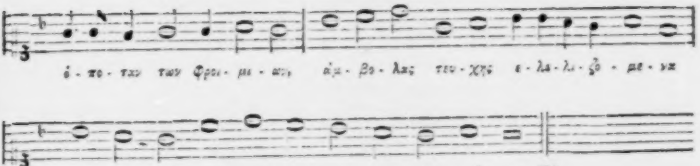
§. 171.

Auſſer den vorhergehenden drey Hymnen ſind wir den Beſitz noch einer vierten Probe von griechiſcher Muſik dem Pater **Kircher** ſchuldig, welche ſich in deſſen **Muſurgie** findet, und daraus zuerſt in der Oxforder Ausgabe des **Aratus** abgedruckt iſt. Es iſt eine Melodie auf die erſten acht Verſe der erſten pythiſchen Ode von **Pindar**. **Kircher** verſichert, daß er dieſes Fragment ſelbſt in der berühmten ſicilianiſchen Bibliothek des Kloſters St. Salvator, welches unweit dem Hafen von Meſſina liegt, gefunden habe. Da **Kircher** zwar ein Mann von groſſer, aber unverdauter Gelehrſamkeit war, und ſich nicht nur in ſeiner **Muſurgie** ſondern in verſchiedenen andern Werken einer groſſen Leichtgläubigkeit ſchuldig gemacht hatte, ſo zog man die Richtigkeit ſeiner Verſicherung nicht ohne Grund in Zweifel. **Bürette**, der ſich überhaupt um die Geſchichte der griechiſchen Muſik ſo ſehr verdient gemacht hat, wandte auch hier alle mögliche Mühe an, zu entdecken, ob **Kirchers** Verſicherung gegründet ſey, oder nicht. Er zog zuerſt das Verzeichniß der auf gedachter Bibliothek befindlichen Manuſcripte zu Rathe, welches **Poſſevin** lateiniſch herausgegeben hat, aber vergebens. Demohngeachtet fuhr er in ſeinen Nachforſchungen unermüdet fort, und wandte ſich endlich an den berühmten **Bernard Montfaucon**, der die beſten und vortreflichſten Manuſcripte aus den vornehmſten europäiſchen Bibliotheken geſammelt hatte, und worunter ſich auch die Handſchriften aus der ermähnten ſicilianiſchen Bibliothek befanden. Es zeigte ſich aber, daß dieſe Handſchriften gröſtentheils von griechiſchen Kirchenvätern, und auſſer ihnen nur wenige Profanſcribenten vorhanden waren. Unter dieſen wenigen fand man indeß folgende Worte: Πολλα δε αλλα βιβλια περιεχουσι τα παντα περι τυ χορυ, d. iſt: **es giebt hier noch viele andere Handſchriften, die den Chorgeſang betreffen.** Bürette ſchloß hieraus, daß der P. **Kircher** ſein Fragment nothwendig an dieſem Orte gefunden haben müſſe, und daß es vergeblich ſeyn würde, ſeine Verſicherung desfalls länger bezweifeln zu wollen.

Man fand indeſſen bald, daß **Kircher** ſein Manuſcript nicht richtig entziffert hatte. Den **Alypius** muß er zwar gekannt, und dabey gebraucht haben; er hat ihn aber wahrſcheinlich nicht recht verſtanden. Daher iſt nach ſeiner Entzifferung die Tonart eine kleine Terz zu hoch genommen, einige einzelne Noten im Gang der Melodie verfehlt, und der Werth der Noten nicht nach der Quantität der griechiſchen Sylben eingerichtet. Damit der Leſer die **Kircheriſche** Entzifferung mit der nachher von **Bürette** verbeſſerten vergleichen kann, ſetze ich beyde her.

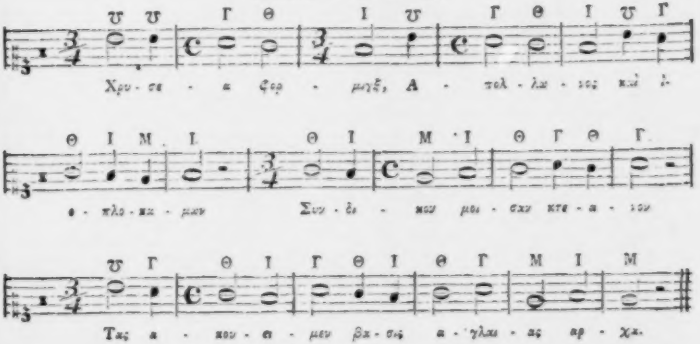
Monophonia (Muſurg. Tom I. pag. 542)



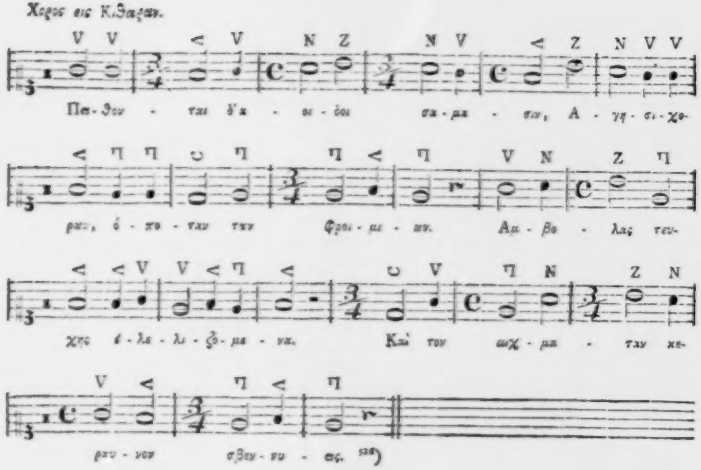


Den Tonzeichen nach gehören die Töne dieſer Melodie eben ſo wie die vorhergehenden drey Hymnen, in die lydiſche Tonart, ob ſie gleich dem Gang und der Modulation nach weit beſſer in die phrygiſche gerechnet werden könnten, die mit unſerm E moll übereinkommt. Uebrigens iſt es merkwürdig, daß nur die vier erſten Zeilen dieſer Melodie bloß geſungen worden zu ſeyn ſcheinen. Die am Anfang der fünften Zeile befindlichen Worte: χορὸς ἐκ κιθάρας, der Chor nach der Cither, beweiſen, daß die vier letzten Zeilen nicht bloß geſungen, ſondern auch mit einer oder mehrern Cithern im Einklang oder Octaven begleitet worden ſind.

Verbeſſerte Entzifferung.



321) Deutſche Ueberſetzung von Gedike: „Goldne Harfe Apollons, du, den violenlockten Musen mit gebietende Lenkerin, deinen Accorden horchet der Tanz der Freudenfürſt; horchen die Sänger, wenn du, beherrſchend den Chor, ſeinen Geſang voran zu hallen beginnſt. — Selbſt des ewigen Feuers ſpaltenden Blitz löſchest du aus.“

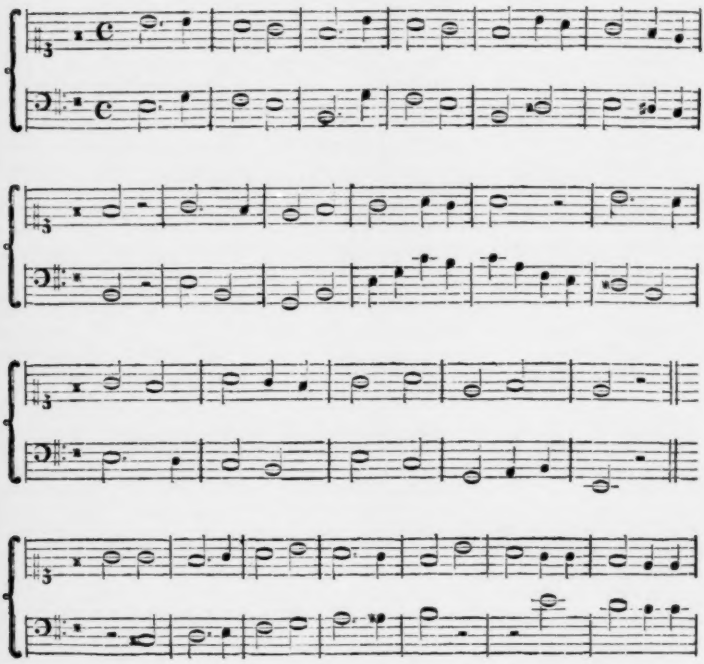


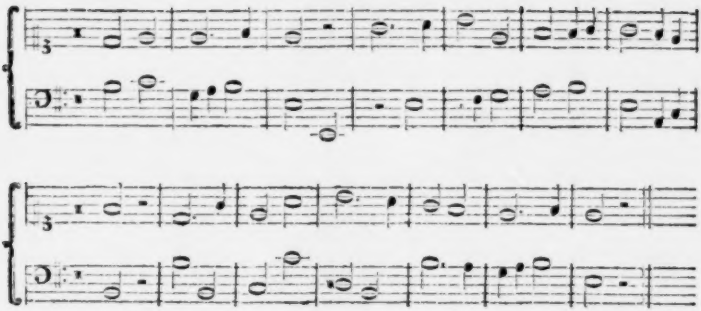
§. 172.

Aus der Uebereinſtimmung der ehrſuchte der griechiſchen Theoriſten mit der Beſchaffenheit dieſer vier beygebrachten Melodien, läßt ſich ſchon allein auf ihre Aechtheit ſchließen, wenn auch keine Zeugniſſe und andere Beweiſe vorhanden wären, woraus man wenigſtens ein hohes Alter derſelben, und ihren wirklich griechiſchen Urſprung erweiſen könnte. Sie ſtimmen ſowol der Melodie als dem Rhythmus nach, vollkommen mit dem überein, was in vorhergehenden Artikeln, ſowol von der Melopöie, als von der Rhythmopöie angeführt worden iſt. Sie ſind zwar in Abſicht auf ihre melopoetiſche Einrich-

516) Es muß hier bemerkt werden, daß ſowol in dieſer Pindariſchen Ode, als in den übrigen drey Hymnen von Bürette und Burney am Ende jeder Zeile Pauſen angebracht ſind, um dadurch den Raum eines Taktes voll zu machen. Hingegen hat Marpurg gegründete Erinnerungen gemacht, und hat ſtatt derſelben, da ſich einestheils im Griechiſchen keine Pauſen, oder tempora vacua finden, wie ſie Ariſtides nennt, anderntheils aber doch der Sänger zum Odemholen bisweilen Ruhepunkte haben muß, Haltungen angebracht, die den Haltungen unſers Kirchengeſangs zwiſchen jeder Zeile ähnlich ſind. Da dieſe Melodien dem Canto fermo in Tenart, Rhythmus, kurz in allem ſo ähnlich ſind, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß ſie es auch in dieſen Haltungen geweſen ſeyn werden. Wenn ich demohngeachtet der Büretiſchen und Burneyſchen Bezeichnung in Anſehung der Pauſen gefolgt bin, ſo iſt es theils geſchehen, um die Taktzeichen nicht zu häufig zu verändern, theils auch überhaupt den Melodien in den Augen meiner Leſer ein etwas beſſeres Anſehen zu geben, als ſie haben würden, wenn ſie ganz in ihrer urſprünglichen Geſtalt hätten erſcheinen ſollen. Man denke ſich daher ſtatt der Pauſen ein Ruhezeichen, ſo hat man mit wenigen Veränderungen die Büretiſche, Marpurgiſche und Burneyſche Bezeichnung beyſammen.

tung in die Gränzen einer gewiſſen Tonart eingeſchloſſen, aber ſo ſonderbar und fremd für uns, daß wir kaum einen muſikaliſchen Sinn darin wahrzunehmen vermögen, gerade ſo, wie man ſich aus den Lehrſätzen der Theoriſten die Muſik der Griechen vorſtellen muß. Die Melodie zur Pindariſchen Ode mache hiervon eine Ausnahme, die einer Kirchenmelodie in der phrygiſchen Tonart vollkommen ähnlich iſt, und überhaupt in Beziehung auf Tonart ſo modulirt, daß man im Stande iſt, melodiſche Phraſen zu unterſcheiden und zu begreifen. Sie verträgt daher unter den übrigen allein einen Baß, dergleichen Burney auf folgende Art verſucht hat:





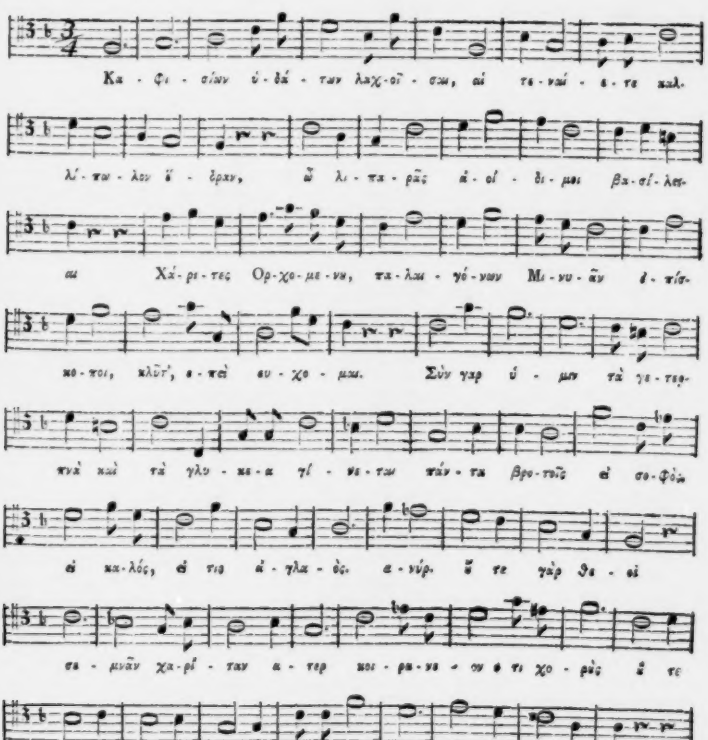
Die im Original der jambiſchen und dactyliſchen Tonfüße wegen nothwendige Vermiſchung der geraden und ungeraden Taktart, iſt hier blos in einen geraden Takt verwandelt worden. Für unſer Gefühl, welches ſich gegen eine ſo häufige Abwechſelung der Taktarten empört, wie ſie aus der ſtrengen Beobachtung der poetiſchen Sylbenmaaße nothwendig entſtehen mußte, gewinnt freylich die Melodie durch dieſe Veränderung: ſie wird indeſſen ohngeachtet einer ſolchen Verſchönerung doch nicht leicht jemand verleiten, ſich von der griechiſchen Muſik eine größere Vorſtellung zu machen, als ſie verdient. Sollte ſich dennoch jemand zu einer größern Vorſtellung von ihr verleiten laſſen wollen, der muß bedenken 1) daß dieſe rhythmiſche Verbeſſerung nicht in dem wahren griechiſchen Rhythmus gegründet iſt; 2) daß im Chor alle Stimmen in Einklängen und Octaven miteinander ſungen und ſpielen, welches eine ſehr ekelhafte und nackte Muſik giebt, und endlich 3) daß der griechiſche Geſang überhaupt ein Mittelding zwiſchen Rede und eigentlichem Geſang war, dem es aus Mangel an Harmonie und gehöriger Abtheilung der Tonfüße in gleichförmige Takte, noch weit mehr an Schönheit fehlen mußte, als unſerm neuen Recitativ, welches die größte Aehnlichkeit damit hat, aber dem muſikaliſchen Zuhörer immer die wenigſte Unterhaltung verſchafft.

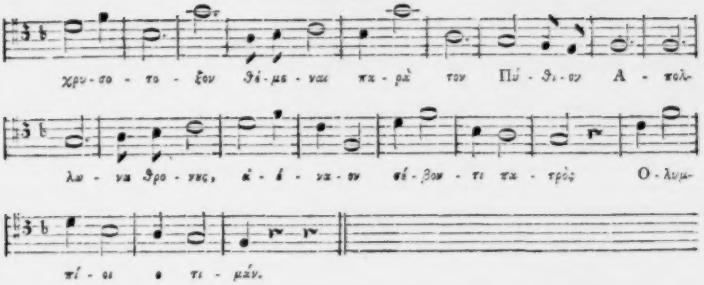
§. 173.

Mähere Anmerkungen und Unterſuchungen über die melodiſche und rhythmiſche Beſchaffenheit dieſer vier Proben griechiſcher Muſik, können wir hier ſparen. Bürette hat alles darüber geſagt, was vielleicht darüber geſagt werden kann. Das meiſte davon findet man in Marpurgs und Burneys oft angeführten Werken. Als einen kleinen Erſatz dafür will ich aber eine Melodie über die vierzehente olympiſche Ode von Pindar einrücken, welche Mingarelli ſeinen Conjecturis de Pindari Odis (Bononiæ, 1772 4.) S. 63 beygefügt hat. Dieſe Melodie iſt zwar in einer neuern Durtonart, dem Anſcheine nach von keinem großen Componiſten verfertigt, und nimmt noch auſerdem ganz wider die Regeln der Griechen mancherley Arten von kurzen und langen Sylben, folglich auch von Noten an; demohngeachtet iſt ſie, wenn ſie (das Fragment der erſten pythiſchen Ode nehme ich aus) nach den angeführten ächten griechiſchen Melodien geſungen wird, beynahe ein Muſter von Schönheit, eine wahre Wohlthat für unſer Ohr. Mingarelli ſagt nirgends, woher er dieſe Melodie hat; der Verfaſſer einer Recenſion

ſeines Werks in der philologiſchen Bibliothek (B. 2 S. 672) vermuthet daher, daß ſie von ihm ſelbſt, und wahrſcheinlich der erſte Verſuch in dieſer Art ſey.

Oda Olymp. decimaquarta cum notis muſicis.





Deutſche Ueberſetzung von Gedike:

„Hört mich, ihr Grazien, die ihr das ſchönroßige Land eures Cephiſus bewohnt, o ihr des glänzenden „Orchomens geprieſene Herrſcherinnen, die ihr in den Zeiten der Vorwelt das Volk der Minyer ſchütz„tet, o höret mein Flehn. Denn durch euch nur lächelt den Sterblichen jede Wonne und Luſt. Ihr „nur hebet den Menſchen zu Weisheit und Schönheit und Adel empor. Selber die Götter ſenern ſon„der die reizenden Grazien keinen feſtlichen Reigentanz und kein Freudenmal. Sie wachen über jedes „Geſchäft der Himmelsbewohner, ſetzen ihren Thron neben den pythiſchen Phöbus mit dem goldenen „Bogen, und preiſen des olympiſchen Vaters unvergänglichen Ruhm.“

VII.

Von den Wirkungen der griechiſchen Muſik.

§. 174.

Nach allen den vorhergehenden Unterſuchungen über die Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik, nebſt den beygebrachten Proben von derſelben, werden wir nun leicht ein Urtheil über die großen Wirkungen fällen können, welche ihr von alten Schriftſtellern häufig zugeſchrieben, und von neuern ſo gerne geglaubt werden. Dieſe großen Wirkungen ſollen hauptſächlich von dreyerley Art geweſen ſeyn. Die erſte Art verbeſſerte und milderte die Sitten rauher Völker; die zweyte erregte und dämpfte die Leidenſchaften, und die dritte heilte verſchiedene Krankheiten.

Daß man ſich der Muſik in den ältern Zeiten Griechenlands zur Hervorbringung ſolcher oder ähnlicher Wirkungen würklich bedient habe, leidet keinen Zweifel. Die Geſchichte der Cynethier, welche im 69ſten §. ſchon erzählt iſt, die Anwendung, welche Pythagoras (Kap. 3 §. 17-20) in ſeiner Schule ſowol für ſich als ſeine Schüler von der Muſik machte, und manche andere Beyſpiele, von welchen in den vorhergehenden Artikeln geredet worden, beweiſen es unwiderſprechlich. Auch iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß dieſe Abſichten ſogar bisweilen erreicht worden ſind. Da es nun aber ausgemacht iſt, das gerade in demjenigen Zeitalter, in welchem die Muſik ihre größten Wirkungen hervorgebracht haben ſoll, nicht nur jede andere Art von Kunſt und Kenntniß, ſondern insbeſondere die Muſik noch in ihrem Stande der erſten Kindheit, rauh, ungeordnet, ohne alles, was ſie zur eigentlichen Kunſt machen konnte, war; da es ſogar ausgemacht iſt, daß die Muſik der Griechen auch ſelbſt in den ſpätern

Zeitaltern, nicht blos in der Melodie und Harmonie, ſondern auch im Rhythmus weit unter der neuern ſtand, ſo iſt hier nur die Frage, durch welche Mittel die Muſik der Griechen ſolche Wirkungen hervorbringen konnte?

Die Muſik iſt eine Sprache, deren Ausdrücke fortgehend (ſucceſſiv) ſind, die folglich ihrer Natur nach, nicht anders, als durch eine aneinander hängende Folge von Tönen wirken kann. Sie iſt hierin der Rede vollkommen gleich. Diejenige Wirkung, welche ein Ton, blos inſofern er laut, leiſe, ſtark, ſchwach, rauh, ſanft u. ſ. f. iſt, hervorbringt, iſt ſo wenig Wirkung der Muſik, als Kunſt betrachtet, als das durch Anſchauen einer ſchönen Farbe erhaltene Vergnügen, eine Wirkung der Malerey iſt. Wenn daher die Muſik als Kunſt Wirkungen erregen ſoll, ſo erfodert ſie einen Zuhörer, welcher im Stande iſt, einer aneinander hängenden Reihe ihrer Ausdrücke zu folgen, ſie miteinander zu verbinden, und auf dieſe Weiſe gleichſam das Bild einer Empfindung zu empfangen, welches, wenn es oft in ſeinem Herzen erregt wird, Spuren ſeines Daſeyns hinterlaſſen, und nützliche Wirkungen hervorbringen kann. Dieſe Natur der muſikaliſchen Ausdrücke war ſogar ſchon den Griechen bekannt. Ariſtoxenus ſagt: „Aller Geſang iſt fortgehend, in generatione conſiſtit. Wer eine Muſik begreifen will, muß „zuerſt empfinden, welche Töne das Ohr rühren, ſodann ſich derjenigen erinnern, welche es vorher ge„rühret haben. Auf eine andere Art iſt es nicht möglich, einen Geſang oder einer Modulation zu fol„gen [527]).“ Nichts kann richtiger geſagt werden, als dieſe Stelle des Ariſtoxenus; allein ſie leidet auf die Muſik der Griechen durchaus keine Anwendung, wenn ſie der unſrigen ähnlich geweſen ſeyn ſoll. Wie kann eine Kunſt, deren einzelne Theile theils mangelhaft, theils ohne Zuſammenhang unter ſich ſind, wie wir in vorhergehenden Artikeln deutlich geſehen haben, aneinander hängende Ausdrücke bilden? Wie konnte ſie allein Empfindungen erregen, da ſie nicht frey, ſondern Sclavin der Dichtkunſt war, und nicht ihrer eigenen Natur gemäß handeln durfte?

Wenn daher die Stelle des Ariſtoxenus nicht ganz ohne Sinn ſeyn ſoll, ſo müſſen wir uns von der Muſik der Griechen eine ganz andere Vorſtellung machen, als von der unſrigen; wir müſſen ſie mit andern Künſten in Verbindung denken, in welcher ſie nicht blos wie die unſrige aus Melodie, Harmonie und Rhythmus, ſondern aus Melodie, Rhythmus und Poeſie beſtand. Die Poeſie war der Haupttheil derſelben, nach welchem ſich die beyden übrigen richten mußten. Sie ſtand gegen die wirkliche Muſik nach unſern Begriffen ungefähr in eben dem Verhältniß, in welches in unſern Zeiten die Muſik gegen die Poeſie gekommen iſt. Dort diente die Muſik blos zur Verſchönerung der Poeſie; bey uns dient die Poeſie zur Erklärung der muſikaliſchen Ausdrücke. Der ganze Unterſchied beſteht nur darin, daß in den Zeiten der Griechen die Muſik nie ihrer poetiſchen Feſſeln los wurde, anſtatt daß die Muſik in den neuern Zeiten ihre Schweſter liebreicher behandelt, ſie nur bisweilen zur Erklärung ihrer Ausdrücke braucht, übrigens aber ihr alle mögliche Freyheit läßt, ihrer eigenen Natur gemäß für ſich allein zu rühren, zu lehren und zu malen, wie ſie kann und will.

Die meiſten Wirkungen, welche durch die griechiſche Muſik hervorgebracht worden ſeyn ſollen, ſind daher ſicher mehr der Poeſie als Muſik, und vielleicht nicht einmal der Poeſie, ſondern beſondern Zeitumſtänden zuzuſchreiben. Wenn Terpander einen Aufruhr unter den Lacedämoniern ſtillen wollte, wie er durch ſeine Muſik gethan haben ſoll, ſo müſſen die Lacedämonier entweder ihres Haders ſelbſt ſchon müde, und alſo leicht vollends zu beruhigen geweſen ſeyn, oder er mußte ſich ſehr eindringender

527) Cantus, ut reliquæ partes omnes muſicæ, in generatione conſiſtit. Ex duobus enim hiſce Muſicæ intellectus conſtat, ſenſu ſcilicet et memoria. Quandoquidem ſentire oportet, quod fit; memoria vero retinere, quod eſt factum. Alio modo ea, quæ in Muſicis ſunt, conſequi non licet. *Ariſtox. harmonic. element. lib. I. pag. 38.*

Worte bedienen, sie von der Schädlichkeit ihrer Unruhen zu überzeugen. Kann dies eine bloße Musik thun? Kann sie anders als nach und nach die Empfindungen eines aufgebrachten Volks mildern, beruhigen, den Geist der Ruhe und des Friedens wieder herstellen, und überhaupt eine Neigung zu sanften Sitten, und zur Menschlichkeit einflößen? Weder die Rede noch die Poesie kann auf eine andere Art wirken; sie haben beyde mit der Musik einerley Kraft auf die Empfindungen der Menschen miteinander gemein; sie wirken für sich allein nie plötzlich, sondern allmälig, bereiten nur den Weg zum Nachdenken, und befördern dadurch eine deutlichere Erkenntniß des Guten und Bösen. Kurz, ihre schönste Wirkung, ihr wahrer und großer Werth besteht nicht darin, daß sie Trunkene nüchtern, Dumme klug, Rasende sanft u. s. f. machen, sondern darin, daß sie durch allmälige Einflüsse die Ausbrüche jener Laster überhaupt verhindern, und eine Abneigung dagegen einflößen. Sie machen nach Ovids Ausdruck unsere Sitten mild, und lehren uns menschlich seyn:

Didicisse fideliter artes
Emollit mores, nec sinit esse feros.

§. 175.

Wenn man daher das, was die Musik ihrem Wesen nach als Kunst betrachtet, thun kann, gegen die Wunder hält, welche verschiedene Tonkünstler des Alterthums gewirkt haben sollen, so sieht man leicht, daß sie in ganz andern Umständen, als in der Vollkommenheit der griechischen Kunst gegründet seyn müssen. Wir wollen dies durch eine nähere Betrachtung einiger Erzählungen erweisen[128]), welche uns von den wunderbaren Wirkungen der alten Musik gemacht werden. Um aber nicht unnöthigerweise solche Begebenheiten zu wiederholen, welche schon in verschiedenen vorhergehenden Artikeln erzählt sind, wollen wir uns blos an diejenigen Erzählungen halten, welche von der Kraft der pythagorischen Musik gemacht werden.

Es ist schon häufig gesagt worden, und wird von sehr glaubwürdigen Schriftstellern des Alterthums behauptet, daß Pythagoras die Musik sowol für sich als für seine Schüler gebrauchte, um sich theils vom starken Nachdenken zu erholen, theils dazu zu ermuntern. Eine solche Wirkung konnte er als Philosoph von ihr erwarten, da sie ihrem Wesen gemäß, und es überhaupt ausgemacht ist, daß Ruhe und Heiterkeit der Seele, ihr günstigster Zustand zum Nachdenken, durch sie bewirkt werden kann. Wenn aber ferner erzählt wird, daß Pythagoras geglaubt habe, durch besondere Melodien jede Art von Leidenschaft, z. B. Betrübniß, Zorn, Eifersucht, Mitleid, Furcht, Begierde, Weichlichkeit und Trägheit, theils erregen theils unterdrücken zu können, genau so wie er es zu seinen jedesmaligen Absichten für gut fand, so gieng er als Philosoph zu weit, oder sein Lebensbeschreiber Jamblich (de vit. Pythag. cap. 15, hat ihm Dinge aufgebürdet, an welche er selbst nie gedacht hat. Der Ausdruck aller der erwähnten Leidenschaften liegt zwar auf keine Weise ganz außer dem Kreis der Kunst, erfordert aber so viele Feinheit, sowol beym Künstler als beym Zuhörer, der ihn fühlen soll, daß er in die Zeiten des Pythagoras, in welchen die Musik unstreitig noch in einem sehr unvollkommenen Zustand war, auf keine Weise paßt. Er konnte weder so seiner Künstler, noch seine Zuhörer oder Schüler so seine Kenner seyn, als erforderlich gewesen wäre, so feine Ausdrücke hervorzubringen oder zu fühlen. Alles, was sich daher nach vernünftigen Wahrscheinlichkeitsgründen von den Wirkungen der pythagorischen Musik glauben und annehmen läßt, ist ungefähr nur folgendes: daß Pythagoras durch seine Musik sich selbst und seine Schüler zu sanften und tugendhaften Empfindungen gestimmt, sie von manchen Aus-

128) Burette bemerkt sehr richtig, daß bey einer nähern Betrachtung dieser Erzählungen, das Wunderbare derselben meistens wegfalt.

brüchen wilder Leidenschaften abgehalten, und zu manchen guten Entschlüssen aufgemuntert habe. Dies lag nicht nur in der Natur der mit der Poesie vereinigten Musik, sondern war auch schon hinlänglich, in so dunkeln und kunstarmen Zeiten, seiner Musik eine mehr als menschliche Kraft zuzuschreiben.

Die Heilung körperlicher Krankheiten, die Pythagoras, wie Porphyrius (vita Pythag.) erzählt, durch gewisse Gesänge verrichtet haben soll, ist ein Wunder, welches eben so wie die vorhergehenden zu einer sehr natürlichen Begebenheit wird, so bald man es genauer betrachtet. Es ist auch in den neuern Zeiten eine bekannte Sache, daß die Musik besonders bey Nervenschwächen und sehr empfindlichen Personen zuweilen sehr unerwartete und heilsame Wirkungen hervorgebracht hat. Dies thut aber die Musik nie als Kunst, nie durch ihre Vortrefflichkeit, sondern blos durch Ton an sich, der das Nervensistem erschüttert, und dadurch eine Revolution im Körper bewirkt, die bisweilen heilsam, bisweilen aber auch nachtheilig werden kann. Kann dem Pythagoras nicht etwas ähnliches begegnet seyn, kann unter seinen 600 Schülern nicht bisweilen ein Nervenschwacher, oder ein Gemüthskranker durch irgend eine Melodie zuerst aus seinem melancholischen Tiefsinn erweckt, durch die mit den Tönen verbundene Worte getröstet, und so auf den Weg der Wiedergenesung gebracht worden seyn? Bedarf es zu solchen Wirkungen übernatürlicher Kräfte, oder einer außerordentlichen Vollkommenheit der Kunst? Der gemeinste Bänkelsänger konnte dies, und kann es unter ähnlichen Umständen noch.

Insoferne man die Trunkenheit mit unter die Krankheiten des Körpers rechnet, gehört folgende von Jamblich (de vita Pythag. cap. 25) erzählte Geschichte hieher: „Man sagt, daß Pythagoras „durch eine spondäische Melodie auf der Flöte die Tollheit eines betrunkenen tauromenischen Jünglings vertrieben habe. Dieser schwärmte des Nachts herum, und war eben im Begriff das Haus seines Nebenbuhlers bey einem Mädchen in Brand zu stecken; denn die phrygische Melodie des Flötenspielers „feuerte ihn noch mehr dazu an. Pythagoras, welcher gerade die Sterne in der Gegend beobachtete, „brachte ihn sehr bald zur Ruhe, denn er ließ den Flötenspieler eine spondäische Melodie anstimmen. „Hierdurch wurde der junge Mensch in der Geschwindigkeit stille gemacht, und gieng ruhig nach Hause, „ohne einmal die ihm bestimmte Erinnerung des Pythagoras abzuwarten." Es läßt sich behaupten, daß keine Melodie in der Welt je im Stande gewesen ist, eine solche Wirkung hervorzubringen. Einen Trunkenen durch Musik nicht nur ruhig, sondern gar nüchtern, und noch dazu so plötzlich nüchtern zu machen, ist mehr, als man nach allen Erfahrungen von irgend einer Musik erwarten kann. Wie sollte ein Mensch in einer so großen Raserey, daß er sogar zum Mordbrenner werden will, auf Musik achten können? Muß nicht die Musik, sie sey so mächtig, so schön und so vollkommen als möglich, bey so verstopften Ohren nothwendig ihre Macht verlieren?

Alles, was also von dieser Geschichte vernünftigerweise wahr seyn kann, besteht blos darin: daß der Betrunkene durch die angestimmte spondäische Melodie die Gegenwart des Pythagoras bemerkte, darüber in Schrecken gerieth, und alle seine Kräfte anwendete, den Verweisen und strengen Züchtigungen seines Lehrers zu entgehen. Die Musik, als Musik kann durchaus nichts dabey gethan haben, da es außer ihrem Wesen liegt, plötzliche Empfindungen zu erregen. Diese Erzählung gehört folglich unter die vielen Wunder, die das Alterthum nicht nur dem Pythagoras, sondern auch andern Personen in reichem Maaße beyzulegen für gut befunden hat, die aber das Wunderbare augenblicklich verlieren, so bald man sie näher betrachtet. Sie sind natürliche, aber von unwissenden und leichtgläubigen Personen mißverstandener Begebenheiten. Sie sind ein Beweis, daß der Verstand dieser Menschen noch in seiner Kindheit war, der alles, was er nicht begreifen konnte, für übernatürlich und vielleicht gar für unmittelbare Wirkung der Götter hielt.

Die Musik des Pythagoras wird also ihre Wirkungen, so wenig wie irgend eine andere schwerlich weiter erstreckt haben, als auf die Erregung sanfter Empfindungen, und auf die Beruhigung auf-

brauſender Leidenſchaften. Er ſelbſt ſcheint keine weitere Abſicht damit gehabt zu haben. Er hielt die Muſik blos für ein Mittel, Ruhe und Heiterkeit der Seele zu befördern; und glaubte, wie Jamblich beſtimmter ſagt, daß man die Menſchen vorzüglich durch die Sinne beſſern müſſe, und daß dazu nichts geſchickter ſey, als ſchöne Formen und Geſtalten und ſchöne Geſänge. Er wollte dadurch alle Seelenkräfte in eine Harmonie bringen, und that und glaubte dadurch etwas, was auch neuere philoſophiſche Kenner der Künſte thun und glauben. Auch auf ſeine Schüler giengen dieſe Begriffe über; denn Athenäus und Aelian erzählen beyde, vermuthlich aus einerley Quelle, daß ein gewiſſer Clinias, der ein Mann von guten Sitten, und in der Schule des Pythagoras zur Weisheit gebildet war, einen ähnlichen Gebrauch von der Muſik machte. Wenn er zum Zorn gereizt war, und den Anfang der Leidenſchaft fühlte, ergriff er ſogleich, ehe noch ſein Zorn überhand nahm, die Lyra. Denen, die ihn um die Urſache fragten, antwortete er: ich beſänftige mich [529]). Man muß nur hieraus nicht folgern wollen, daß die Formen und Geſänge, welcher ſich Pythagoras und ſeine Schüler zur Verbeſſerung ihrer Sitten und Empfindungen bedient haben, wirklich ſchöne Formen und Geſänge geweſen ſind. Dies können ſie unmöglich geweſen ſeyn, weil noch zu wenig Kunſtmittel vorhanden waren, um ſie miteinander vergleichen, das Schlechte verwerfen, und nur das Schöne auswählen zu können. Man mußte nehmen, was man hatte, und weil man nichts beſſeres kannte, ſo hielt man es für ſchön. Die Muſik war noch eine neue, wenigſtens ſehr ſeltene Kunſt, und ein lyriſt oder Flötenſpieler durfte in dieſer Zeit nur ein wenig dudeln oder klimpern können, ſo ſchien er ſeinen Zuhörern ſchon ein Mann von übernatürlicher Geſchicklichkeit zu ſeyn, und konnte mehr Bewunderung und Beyfall erhalten, als der beſte neuere Künſtler von ſeinen an muſikaliſche Schönheiten ſchon gewöhntern Zuhörern je erhalten kann.

§. 176.

So wie es mit den muſikaliſchen Wundern des Pythagoras beſchaffen war, ſo verhält ſichs auch mit den übrigen, welche uns noch von andern Perſonen des Alterthums erzählt werden. Sie ſind meiſtens entweder eben ſo übertrieben, wie die pythagoriſchen, oder nicht durch die Vollkommenheit der Kunſt, ſondern durch Nebenumſtände gewirkt worden, welche man aus Unwiſſenheit überſah. Wie ſollte es z. B. in der Natur der Muſik liegen, ein Volk dadurch von einer Peſt befreyen zu können, wie Thäletas der Cretenſer, nach Plutarchs Zeugniß (de Muſ.) bey den Lacedämoniern gethan haben ſoll?

Man hat alſo nicht nöthig, die Urſachen ſolcher und ähnlicher Wirkungen in der Vollkommenheit der griechiſchen Muſik zu ſuchen, wie ſo viele neuere Schriftſteller gethan haben. Denn

1) ſind die Erzählungen davon meiſtens übertrieben, und gehören noch außerdem in die fabelhaften Zeiten der Griechen. So wie die Kunſt an Vollkommenheit nach damaliger Art gewann, verminderten ſich die großen Wirkungen derſelben, das heißt: ſo wie die Menſchen klüger wurden, ſahen ſie alles in ſeiner wahren Beſchaffenheit, und verloren mit der Unwiſſenheit und Verblendung auch den Glauben an Wunder. Kein einziger von den vielen Schülern des Pythagoras hat nach dem Tode deſſelben irgend eine außerordentliche Wirkung durch Muſik hervorgebracht. Dieſe Wunder ſind mit dem Samiſchen Weiſen zugleich ausgeſtorben. Eben ſo die Wunder des Orpheus, Amphion u. ſ. f.

2) Die Muſik wurde in jenen Zeiten als ein Mittel des Unterrichtes gebraucht, und beſtand vornehmlich aus Liedern, deren Inhalt ſich über die Pflichten des bürgerlichen Lebens erſtreckte. Was alſo

529) *Aelian. var. hiſt. XIV. 23. Athenæi Deipnoſ. lib. XIV.* Die Quelle, woraus beyde dieſe Erzählung genommen haben, iſt Chamaleon, ein Zeitgenoſſe des Heraclides, welcher den Ariſtoteles gehört hatte.

Man vergl. hiermit Tiedemanns Anmerkungen über die pythagoriſche Muſik, im dritten B. meiner muſik. kritiſchen Bibl. S. 107-116.

auf dieſe Weiſe gewirkt wurde, war mehr der Poeſie als der eigentlichen Muſik zuzuſchreiben. Beydes zuſammen wurde indeſſen Muſik genannt.

3) Muſik war in jenen Zeiten eine ſo ſeltene Sache, und die Menſchen noch ſo unwiſſend darin, daß das elendeſte Inſtrument, die elendeſte Melodie ſchon die größte Bewunderung erregen, und dadurch allerdings, wenn ſie mit guten Lehren verbunden war, gute und nützliche Wirkungen hervorbringen konnte. Wenn daher Orpheus oder ein anderer Tonkünſtler des Alterthums nicht nur Menſchen und Thiere, ſondern ſogar Bäume und Steine nach ſich gezogen haben ſoll, ſo war es nichts mehr und nichts weniger, als wenn ein neuerer Sackpfeifer, oder ein Bergmann mit ſeiner Cither und mit ſeinem wilden Waldgeſang, in Städten ganze Schaaren von Knaben und Mädchen nach ſich zieht, oder in Dörfern, die Bewunderung des ganzen alles Neue und Ungewöhnliche angaffenden Volks erregt.

4) Die Muſik jener Zeiten war ſehr einfach, die Verſe wurden blos ſyllabiſch recitirt, konnte alſo ſo gut wie die bloße Rede (ſie war nur muſikaliſche Rede) von jederman begriffen und verſtanden werden. Endlich

5) ſangen die Dichter und Tonkünſtler nur vaterländiſche Gegenſtände, die für jederman Intereſſe hatten, anſtatt daß bey uns meiſtens ſolche Gegenſtände den Inhalt unſerer Geſänge ausmachen, welche nur für die kultivirtere Volksklaſſe Intereſſe haben können.

Die Muſik der Griechen war alſo eigentlich eine Volksmuſik, die nie durch ihre Vortreflichkeit Vergnügen und Nutzen bewirkte, ſondern durch die allgemeine Theilnahme daran, und durch die Faßlichkeit für jederman. Dies blieb ſie ſelbſt in den blühendern Zeiten der Griechen. Das Volk, welches ſowol an den öffentlichen muſikaliſchen Wettſpielen als an andern Feſten, wobey Muſik gebraucht wurde, ſtets Theil nahm, verfeinerte zwar ſeinen Geſchmack nach und nach bis zu einem für dieſen Stand möglichen Grad; allein dieſe Verfeinerung konnte nie ſo weit gehen, als erforderlich geweſen wäre, wenn das Volk an einer höhern Ausbildung der Kunſt hätte Geſchmack finden ſollen. Da nun dieſes Volk unter den Griechen ſtets eine Stimme über den Werth eines Kunſtwerks behielt, ohne ſich die zur richtigen Beurtheilung erforderlichen Kenntniſſe erwerben zu können, ſo mußten ſich die Künſte dennoch nach dem Geſchmack deſſelben ſo ſehr bequemen, daß ſie vielleicht blos deswegen keinen höhern Gipfel der Vollkommenheit erreichen konnten, als ſie wirklich erreicht haben. Die Muſik blieb meiſtens eine bloße Volksmuſik, und wenn die übrigen Künſte mehr geworden ſind, ſo kam es daher, daß ihre höhere Schönheit theils in der richtigen Nachahmung ſichtbarer Gegenſtände liegt, wie der der Maleren und Bildhauerkunſt, oder in poetiſchen Schilderungen durch ſolche Mittel, zu deren leichterer Verſtändlichkeit man ſchon durch die Kenntniß der bloßen Rede vorbereitet iſt. Hätte ſich die Poeſie anderer Mittel des Ausdrucks bedienen müſſen, als ſolcher, die ſie mit der bloßen Rede gemein hat, ſo würde eine Kennerſchaft in ihr ſo ſchwer zu erreichen geweſen ſeyn, als in der Muſik, und ſie würde vielleicht unter den Griechen keine größere Vollkommenheit erreicht haben, als die Muſik. Allein, ſie kam dem Zuhörer auf halben Wege entgegen, bediente ſich der ſchon bekannten Sprachausdrücke, und man durfte nur ungewöhnliche Zuſammenſetzungen derſelben, einen größern Wohlklang, und die Geſetze des poetiſchen Rhythmus kennen lernen, um ſie zu verſtehen, und ihre Schönheiten fühlen und beurtheilen zu können. Die Sprache der Muſik hingegen hat mit keiner andern Sprache etwas gemein, ob ſie ſich gleich in der Zuſammenſetzung ihrer Ausdrücke einer ähnlichen Ordnung bedient. Ihre Ausdrücke ſind nicht wie die der Poeſie eine bloße Erhöhung und Veredelung der gewöhnlichen Rede, oder wie der Tanz eine Erhöhung und Veredelung des gewöhnlichen Ganges. Alles iſt fremd, neu, und muß erſt gelernt werden, wenn es der Zuhörer verſtehen ſoll. Der geringſte Grad von wirklicher Kennerſchaft iſt daher in ihr weit ſchwerer zu erreichen, als in irgend einer andern Kunſt, und es iſt blos dieſen Schwierigkeiten zuzuſchreiben, daß ſich die Urtheile der ſogenannten muſikaliſchen Kenner meiſtens nur über

äußere Schönheit des Tons, höchst selten aber über innere Zusammensetzung und Anordnung der Gedanken erstrecken.

§. 177.

Alle Begebenheiten, welche man so oft zum Lobe der alten Musik angeführt hat, sie mögen nun wahr oder erdichtet seyn, sind also auf keine Weise hinreichend, uns zu beweisen, daß sie vollkommener und vortreflicher als die unsrige gewesen sey. Vielmehr führt uns alles, was die Theoristen von der Beschaffenheit derselben sagen, die Uebereinstimmung ihrer Lehrsätze mit den noch vorhandenen Ueberbleibseln, und eine richtige Kenntniß von der Natur und dem wahren Wesen der Kunst, dahin, sie für sehr unvollkommen zu halten. Wenn sie dieser Unvollkommenheit ungeachtet dennoch große und nützliche Wirkungen hervorbrachte, so geschah es aus den schon angeführten Gründen, und wir können in den neuern Zeiten nicht nur ähnliche, sondern noch ungleich wichtigere Wirkungen anführen, welche nicht so wie bey den Griechen durch Nebenumstände, sondern blos allein durch Musik gewürkt worden sind. Es ist unnatürlich glauben zu wollen, daß eine Kunst durch größere Vervollkommung unkräftiger werden könne. Sie wird es nur für den, dessen Kenntnisse ihrer Vervollkommung nicht nachfolgen; für den Kenner ist sie noch so kräftig und würksam, als sie nur je gewesen seyn mag. Sie gieße noch lindernden Balsam in die Herzen der Betrübten; sie entflammt noch den Geist der Menschen zur Andacht und zur Verehrung gegen die Gottheit; sie bessert noch unsere Sitten und lehrt uns menschlich seyn, wenn wir uns, wie Ovid sagt, ihr treu weihn; kurz, sie hat durch ihre größere Vervollkommung in den neuern Zeiten von ihren moralischen und medicinischen Wirkungen nicht nur nichts verloren, sondern vielmehr ungemein gewonnen, und würde selbst noch die Wunder übertreffen, welche man von der griechischen Musik erzählt, wenn unsere Gesetzgeber einen weisern Gebrauch von ihr zu machen wüßten [530]), wenn sie unter dem Schutz der Gesetze zur Schilderung einheimischer Gegenstände, und bürgerlicher oder häuslicher Tugenden, die dem Herzen eines jeden gleich wichtig sind, angewendet würde. Allein, hieran denkt man nicht. Man singt Thaten griechischer und römischer Götter und Helden, von welchen wir entweder nicht viel wissen, oder die doch für unser Herz so wenig Interesse haben, daß wir nichts dabey empfinden können. Die Tugenden der Helden und Wohlthäter unsers eigenen Vaterlandes, deren lebhafte Erinnerung zur Nacheiferung anreizen, und überhaupt auf unsere Empfindungen die nützlichsten und wohlthätigsten Wirkungen verbreiten könnte, bleiben unbesungen, werden nicht durch öffentliche Feste verewigt, nicht mit Dankbarkeit in unser Andenken zurückgerufen. Nur halb so vollkommen, wie sie jetzt ist, würde unsere Musik bey einem weisern Anwendung nicht nur ähnliche, sondern noch weit größere, weit wichtigere Wunder wirken, als die Musik der Griechen nur je gethan hat. Allein, wo ist der Staat, der die Anwendung der Künste überhaupt auf nützliche allgemein interessante Gegenstände einschränkt, der es nicht jedem unwissenden Künstler überläßt, sie nach eigener Willkühr zu mißhandeln und zu entehren, so viel er will? Wo lebt der Regent, der mit gleichem Eifer und mit gleicher Weisheit die beyden großen Mittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit, die Kultur des Verstandes und die sittliche Bildung der Gemüther, jene durch die Wissenschaften, diese durch die schönen Künste, in Aufnahme zu bringen sucht [531])? Können wir uns darüber wundern, daß unter solchen Umständen unsere Musik mit aller ihrer unläugbaren Vollkommenheit und Schönheit, mit aller ihrer Kraft zur allgemeinen Wirksamkeit dennoch ihre Würkungen nicht allgemein verbreitet, dennoch nur das Glück und Vergnügen einzelner Menschen befördert?

530) Se la Musica moderna non produce i maravigliosi effetti dell' antica, ciò non proviene dall' esser ella incapace di produrli, ma da mancanza delle nostre legislazioni, che non sanno convenevolmente applicarla. *Stefanno Arteaga, rivoluzioni del teatro musicale italiano, Tom. II. pag. 24.*

531) S. Sulzers Theorie der schönen Künste, in der Vorrede.

VIII.

Von der Muſik der Neugriechen.

§. 178.

Die neuern Griechen haben noch ſo viel von der Sprache, von den Sitten und Neigungen ihrer Vorväter beybehalten, daß wahrſcheinlich auch die Art der altgriechiſchen Muſik nicht gänzlich bey ihnen ausgeſtorben ſeyn wird. Es iſt ſchwerlich zu glauben, daß irgend ein Volk in den Zeiten eines Verfalls die erſte Anlage zu einer Kunſt verlaſſen, und ſich eine ganz neue erfinden ſollte. Als Sprache der Empfindung iſt die Muſik ein ſo getreuer Abdruck der beſondern Empfindungsart ganzer Nationen, pflanzt ſich mit der Empfindungsart ſelbſt von Geſchlecht zu Geſchlecht fort, und kann zwar in ſpätern Generationen durch mancherley Umſtände beträchtliche, aber nie ſo große Veränderungen leiden, daß ihre urſprüngliche Beſchaffenheit dadurch ganz unkenntlich gemacht, alle ihre Nationalmerkmale ausgelöſcht werden könnten. Eine kurze Nachricht von der Beſchaffenheit der neugriechiſchen Muſik wird daher zur Beſtätigung alles deſſen dienen können, was vorher von der Beſchaffenheit der altgriechiſchen geſagt worden iſt.

Es hat bisher ſehr an Nachrichten von der neugriechiſchen Muſik gefehlt. Was uns **Cruſius** (Turco-Græcia pag. 197), **Wolfgang Gundling** über **Zialowsky** Beſchreibung der griechiſchen Kirche (Nürnberg 1681. 8.) **Montfaucon** (Palæograph. gr. lib. III. cap. ultim pag 260 und lib. V. cap. 3.) **Kurgerſius** (variar. lection. lib. II. pag. 132) und einige wenige andere davon geſagt haben, betrift blos die Zeichen, womit die Neugriechen ihre Melodien aufſchreiben. Von ihren Tonarten, Taktarten u. ſ. f. kurz von allem, was man nothwendig kennen muß, wenn man über die wahre Beſchaffenheit einer Muſik ein Urtheil fällen ſoll, ſind wir erſt vor kurzem in der von **Franz Joſeph Sulzer** herausgegebenen Geſchichte des transalpiniſchen Daciens (Wien 1781. 8. 3 Bände) unterrichtet worden. Dem zweyten Band dieſes Werks iſt von S. 430 bis 547 eine Abhandlung über die Theorie der türkiſchen und griechiſchen Tonkunſt angehängt. Noch vorher iſt auch von **Guys** (Voyage litteraire de la Grece Tom. II. Lettre 38) etwas darüber geſagt, und das Geſagte mit einigen Melodien belegt worden. Ein Auszug aus der Sulzerſchen Abhandlung würde, wie man glauben ſollte, die innere Beſchaffenheit dieſer Muſik am beſten zeigen können. Allein ſie ſcheint ſo wenig auf wirkliche Grundſätze gebaut zu ſeyn, daß es vielleicht blos um deswillen ſelbſt **Sulzern**, der mehrere Jahre unter den Neugriechen gelebt, und ihre Muſik nicht nur häufig gehört, ſondern ſich auch mit den beſten Muſikverſtändigen darüber unterredet hat, ſchwer geworden iſt, ſich deutlich und verſtändlich darüber auszudrücken. In einem Auszug würde dies noch weit weniger möglich ſeyn. Ich werde daher nur einige Hauptſachen ausziehen, übrigens aber dem Leſer den deutlichſten Begriff davon durch einige Melodien zu geben ſuchen, welche beym erſten Anblick den Abſtand von der europäiſchen, und ihre etwanige Aehnlichkeit mit der altgriechiſchen Muſik deutlicher zeigen werden, als der weitläuftigſte Auszug aus der benannten Abhandlung würde thun können.

§. 179.

Die Neigung der heutigen Griechen zur Muſik, vorzüglich aber zum Geſang iſt noch eben ſo groß, als ſie bey ihren Vorvätern war. Man findet nach **Guys** Bemerkung ſelten einen Türken oder Griechen, auf welchen die Reize einer ſchönen Stimme unwirkſam bleiben. Demungeachtet überläßt ſich nie weder ein Türk noch ein Grieche dieſer Neigung ſo gänzlich, daß er aus der Muſik eine eigene Beſchäftigung macht, wie es unter uns geſchieht.

Eine ſehr natürliche und nothwendige Folge dieſer bloßen Liebhaberey iſt die: daß ſich die Muſik nie aus dem Stande ihrer Kindheit heraus, auf eine nur einigermaaßen beträchtliche Stufe der Vollkommenheit ſchwingen kann. Dieſe Folge wird durch eine Nachricht des franzöſiſchen Geſandten zu Conſtantinopel, Hrn von St. Prieſt, welche Guys in ſeinen Briefen eingerückt hat, vollkommen beſtätigt. Sie iſt folgende:

„Man kann nicht mit Grund behaupten, daß die Türken (die türkiſche und neugriechiſche Muſik „iſt nur wenig verſchieden; was alſo von der einen gilt, kann meiſtens auch von der andern gelten) eine „Theorie der Muſik haben. Sie iſt ihnen gänzlich unbekannt. Sie lernen die Lieder, welche ſie ſingen, „oder auf ihren Inſtrumenten ſpielen, blos auswendig, und diejenigen, die ſo weit gekommen ſind, „daß ſie ſolche Lieder ſelbſt ausdenken können, müſſen ſich ungemein viele Mühe geben, ſie andern beyzubringen. Wenn einer unter ihnen iſt, welcher die Fähigkeit, eine Melodie aufzuſchreiben, erreicht hat, „ſo iſt er dieſe Geſchicklichkeit ſeiner eigenen Erfindung ſchuldig, und ſeine Notenſchrift kann blos von „ihm allein verſtanden werden. An eine allgemeine Regel, wornach ſich jeder richten könnte, iſt nicht „zu denken. Die Tonkünſtler des Großherrn, die für Orpheen des türkiſchen Reichs gehalten werden, „ſpielen oder ſingen ihre Arien und Lieder eben ſo wie die übrigen blos auswendig, und haben ſie eben ſo „gelernt. Sie haben nie eine geſchriebene Muſik vor ſich, am wenigſten dann, wenn ſie ſingen oder „ſpielen. Ihr ganzes Studium erſtreckt ſich blos auf die häufige Wiederholung ihrer Stücke, ſo lange „bis ſie ein jeder auswendig weiß. Wenn ſie zuſammen ſpielen, ſo ſpielen ſie alle die nämliche Stimme. „Sie haben alſo keine andere Harmonie, als die, welche aus der Verſchiedenheit der Inſtrumente entſteht, und man muß geſtehen, daß ſie nur von denen für eine Harmonie gehalten werden kann, welche keine andere kennen.“

„Man glaubt indeſſen doch, daß die Türken von den Perſern einige Abhandlungen über die orientaliſche Muſik erhalten haben, worin die Regeln der Compoſition, und die muſikaliſche Schreibekunſt „gelehrt werden. Allein die allgemeine Verachtung, welche die Türken gegen die Wiſſenſchaften überhaupt haben, hat dieſe muſikaliſche Werke in eine gänzliche Vergeſſenheit gebracht. Cantemir ſagt „in ſeiner Geſchichte des Osmanniſchen Reichs, daß er eine Abhandlung über die Muſik geſchrieben, „und Achmet II. zugeeignet habe. Wenn, wie er verſichert, man damals überall ſeiner Lehrart folgte, „ſo muß ſie ſich doch nicht ſehr verbreitet haben, weil man jetzt ſo wenig von ihr weiß, als wenn ſie nie „vorhanden geweſen wäre.

„Demungeachtet ſpielen die türkiſchen Tonkünſtler ſehr lange Tonſtücke. Man kann aber leicht „denken, daß es ohne Hülfe der Notenſchrift ſehr viele Zeit und Mühe koſtet, ehe ſie ſie lernen, und mit „einander ſpielen können. Man findet in Conſtantinopel kaum drey bis vier Tonkünſtler, welche ihre „Melodien aufzuſchreiben wiſſen; und ſelbſt dieſe wenigen ſchreiben ſie auf verſchiedene Art. Man kann „hieraus ſicher ſchließen, daß die Türken noch keine ſolche Theorie kennen, wodurch ſie ihre Muſik auf „eine leichte Art einander mittheilen, und in der Ausübung nach einerley Regeln verfahren können. „Daher gerathen ſie in ein außerordentliches Erſtaunen, wenn ſie ſehen, daß europäiſche Muſikverſtändige ihre Melodien nicht nur aufſchreiben, ſondern auch ſogleich ſpielen oder ſingen können. „Dies kommt ihnen als eine Art von Zauberey vor, oder wenigſtens als eine Kunſt, von welcher ſie ſich keinen Begriff machen können.“

§. 180.

Etwas weiter ſcheinen die Neugriechen in der Muſik gekommen zu ſeyn. Sie bedienen ſich zwar weder der Noten der heutigen europäiſchen Muſik, noch der Buchſtaben ihres Alphabets, wie ihre Vor-

fahren thaten, ſondern blos der ſogenannten Accente, von welchen man glaubt, daß ſich ihrer auch die ältern Griechen ſchon bedient haben. Dieſe Tonſchrift hat aber mit der Tonſchrift der ältern Griechen alle Unvollkommenheiten gemein. Sie bezeichnet die Töne ebenfalls blos nach ihrer Höhe und Tiefe, ohne zugleich die Dauer derſelben anzudeuten, und erfordert daher bey Erweiterung der Kunſt entweder eine große Vervielfältigung ihrer Zeichen, oder iſt eine Hinderung, daß ſich die Kunſt nie erweitern kann.

Die vornehmſten Zeichen, welcher ſich die heutigen Griechen bedienen, ſind: 1) ⸗. Iſſon, wodurch der Grundton ihrer dictoniſchen Tonleiter bezeichnet wird. Es wird auch Aphonon, oder ſtumm, genannt, nicht weil es nicht geſungen oder ausgeſprochen, ſondern weil es nicht gezählt wird. Es ſoll übrigens der Anfang, die Mitte und das Ende, oder vielmehr die Grundlage aller Töne oder Zeichen ſeyn, weil ohne daſſelbe kein Ton hervorgebracht werden kann. So viel ich aus dem Zuſammenhang der Sache begreife, ſo muß dieſes Iſſon eine Art von Schlüſſel ſeyn, wodurch eine ganze Melodie höher oder tiefer gerückt wird. 2) — Oligon, bedeutet einen hohen, und 3) ? Apoſtroph, einen tiefen Ton überhaupt.

In der Muſik der Neugriechen werden nur vierzehen Töne gebraucht, von welchen acht ſteigen, ſechs aber fallen. Die ſteigenden ſind 1) ολιγον oder wenig —, 2) οξια / ſpitzig. 3) πεταση ⊂ ein Sprung. 4) κυφισμα Ψ rauſchend. 5) πελαστον ⊃ nähernd. 6) δυο κεντηματα ||. 7) η ψιλη | der ſchmale Accent. 8) κεντημα \. Die fallenden ſind 1) αποστροφος ˅. 2) δυο αποστροφοι oder συνδε μετα ⁑. 3) απεχεσις S. der Abfluß. 4) κρατημα υπεχεσεως ⌊–|, anhaltender Abfluß. 5) ελαφρον ∩, leicht. 6) χαμηλη ⌊, niedrig.

Dieſe 14 auf- und abſteigende Töne werden in Körper und Geiſter unterſchieden. Die körperlichen, welche in die Höhe gehen, ſind das Oligon, Oxia, Pedaſte, Kuphiſma, Pelaſten, und die zwey Kendemata; welche fallen, der einfache und doppelte Apoſtroph. Geiſter ſind unter den 14 Zeichen nur vier, nämlich zwey von den aufſteigenden, und zwey von den abſteigenden. Unter die erſten gehört das Kendema und Pſile, und unter die zweyten das Elaphron und Chamale. Die körperlichen Töne werden mit voller Stimme geſungen, die geiſtigen aber nur ſanft, und gleichſam nur gehaucht. Das Aporrhoe iſt weder Körper noch Geiſt, ſondern bedeutet nur eine kleine Bewegung in der Kehle, wodurch die Stimme ſanfter gemacht wird. Man nennt es deswegen auch μελος.

Zur Andeutung des Zeitmaaßes und der Bewegung deſſelben bedient man ſich einer großen Menge anderer Zeichen, die ſämmtlich die großen Weſenheiten (μεγαλαι υποστασεις und αφεναι, oder Unklingende) genannt werden. Die Beſchaffenheit derſelben wird der Leſer leicht aus der bloßen Bedeutung ihrer Namen begreifen können, ohne daß es der Zeichen ſelbſt bedarf. Sie ſind folgende: gleich, zwiefach, tröſtend, haltend, Biegſamkeit, rollend, gegen das Leere rollend, zitternd, umkehrend, zitternde Sammlung, entſchieden, entſchiedene Verſammlung, geſchwind, langſam, Kreuz, der innere Grund, oder Fundament, erhaben, bittend, entſchiedenes Bitten, zitterndes Bitten, trockener Bruch, langſam zuſammengeſetzt, geſchwind zuſammengeſetzt, ein anderes des Geſangs, himmliſch, ganz abgebrochen, geſetzt und herabgeſetzt, einfacher Satz, tanzend, anſtatt des Leeren, Bruch, Abſchnitt, der Anfang, der ſchwere Accent, die Zuſammenſetzung, die Bebung, der Angriff, ein halber Ton, halb gebrochen u. ſ. f.

Man würde aber den heutigen Griechen viel zu viele Ehre erweiſen, wenn man glauben wollte, daß auch nur die geſchickteſten Tonkünſtler unter ihnen alle dieſe Zeichen verſtünden. Sie verſtehen, wie Sulzer ausdrücklich erinnert, nicht den gehenden Theil davon, und haben hauptſächlich diejenigen

welche zur Bezeichnung des Takts dienen sollen, gänzlich vergessen. Auch bedienen sie sich dieser sämmtlichen Zeichen zu keiner andern Art von Musik, als zum Choral.

So wie sich fast alle Völker gewisser Solben oder Worte bedienen, um die Töne ihrer Musik damit zu benennen, so machen es auch die Neugriechen. Aber auch hierin herrscht bey ihnen eine grössere Verwirrung, als bey irgend einem andern Volke. Denn eben dieselbe Tonreihe bekommt andere Namen, wenn sie aufsteigt, und wieder andere, wenn sie absteigend ist. So heißen z. B. die Töne d, e, f, g, wenn sie aufsteigend sind, Annanes, Neanes, Nana, und Agia; folgende absteigende f, e, d — c, hingegen Aanes, Neheanes, Aneanes und Neagie. Sie beobachten indessen bey der Anwendung dieser Worte ebenfalls solche Mutationen, wie in der Guidonischen Solmisation, oder im altgriechischen τα. τη. τω. τε. beobachtet werden, wenn der Gesang an Tönen die Zahl der Worte auf- oder absteigend überschreitet. Daß sie sich nur vier solcher Worte bedienen, da sie doch ihre Tonreihen nach Octavengattungen abtheilen, folglich mehrere Töne haben, zeugt ebenfalls von einer großen Unordnung, scheint aber eine Gewohnheit zu seyn, welche sie von ihren Vorvätern, die ihre Töne nur nach Tetrachorden zählten, angenommen haben.

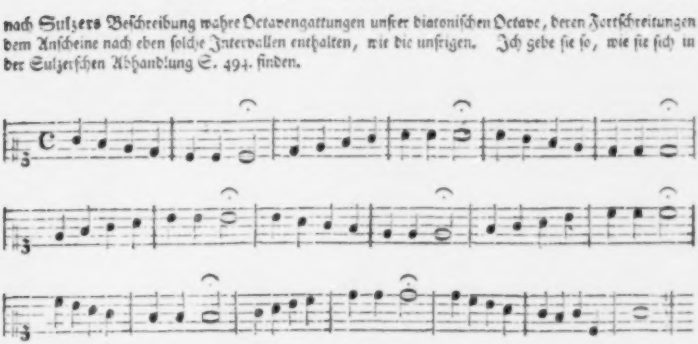
§. 181.

Die heutigen Griechen haben acht Tonarten oder Octavengattungen. Vier derselben sind eigentlich ihre Hauptonarten (κυριαι ηχοι), die übrigen vier aber, die vom Pabst Gregor eingeführten plagalischen oder Nebentonarten (πλαγιοι ηχοι). Sie nennen sie noch mit den alten griechischen Namen. Die erste ist die dorische, die zweyte die lydische, die dritte die phrygische, die vierte die mixolydische, die fünfte die hypodorische, die sechste die hypolydische, die siebente die hypophrygische, und die achte die hypomixolydische. Sie unterscheiden diese Tonarten auch bloß der Zahl nach, und nennen sie πρωτος, δευτερος, τριτος, τεταρτος u. s. f. Nicht weniger hat jede derselben ein besonderes Zeichen, womit sie angedeutet wird.

Außer den gedachten Tonarten haben sie auch gewisse Mitteltonarten (ηχοι μεσοι), welche aber Sulzer selbst nicht zu erklären weiß, und noch manche andere Dinge mehr, die ihre Musik nicht nur äußerst weitläuftig machen, sondern auch die Aehnlichkeit derselben mit der Musik der ältern Griechen auf mehr als eine Art beweisen. Die Zahl, Ordnung und Lage ihrer vier authentischen und vier plagalischen Tonarten ist, so viel sich aus einer so undeutlichen Beschreibung, wie im Grunde die Sulzerische ist, begreifen läßt, den ältern Tonarten der Griechen zwar der Hauptsache nach ziemlich ähnlich, in Nebenumständen aber wieder sehr verschieden. So haben sie die dorische Tonart nicht in den Umfang von d — d, sondern von c — c gesetzt, und sind darin nicht den ältern Griechen, sondern dem Ptolemäus gefolgt. Die ganze Einrichtung und Anordnung ihrer Tonarten, auch sogar alle ihre Notenzeichen sollen übrigens, wie die gelehrtesten (welches aber nur sehr wenig sagen will) Neugriechen versichern, vom Johann von Damascus herrühren, welcher sie ebenfalls nicht erfunden, sondern nur aus alten schon vorhandenen Büchern genommen, und weiter bekannt gemacht hat.

Ob sich die heutigen Griechen bloß des diatonischen, oder auch der beyden übrigen Klanggeschlechte bedienen, sagt uns Sulzer nicht genau. Es läßt sich aber aus andern Nachrichten schließen, daß ihre Melodien überhaupt nicht aus solchen Tonreihen und Intervallen gebildet werden, wie die unsrigen sind, und daß sie hierin nicht nur den ältern Griechen, sondern allen Morgenländischen Völkern vollkommen ähnlich sind. Guys sagt, die Theilung ihrer Töne sey ausgebreiteter und mannichfaltiger, als die unsrige, und gebe ihnen Ausdrücke, die uns fehlen, und in zärtlichen Stücken von grosser Wirkung sind. Ihre zärtlichen und traurigen Lieder sollen daher sehr rührend seyn, und nach dem Ausspruch derjenigen, die daran gewöhnt sind, die unsrigen weit übertreffen. Dennoch sind ihre Tonleitern

nach Sulzers Beſchreibung wahre Octavengattungen unſrer diatoniſchen Octave, deren Fortſchreitungen dem Anſcheine nach eben ſolche Intervallen enthalten, wie die unſrigen. Ich gebe ſie ſo, wie ſie ſich in der Sulzerſchen Abhandlung S. 494. finden.



Indeſſen kann es wohl ſeyn, daß dieſe Octavengattungen gewiſſermaaßen nur die Grundlage ſind, auf und zwiſchen welchen jene kleinern Abtheilungen der Töne angebracht werden, oder daß man ſich ihrer nur zu gewiſſen Melodien bedient, bey andern aber ſo fortſchreitet, wie es überhaupt dem Geſchmack der Morgenländer angemeſſen iſt. Dies ſcheint dadurch beſtätigt zu werden, daß die heutigen Griechen auch eine ſogenannte gebrochene oder weiche Tonart haben, worunter ſie gewiſſe Tonbrüche oder Tonausweichungen verſtehen, welche Sulzer nicht zu erklären weiß. Er nennt indeſſen dieſe Tonausweichung das Heulen eines vorher klaren Tons durch die hohle Kehle, oder durch die Naſe, ſo daß kein Ohr unterſcheiden kann, ob ganze oder halbe Töne geſungen werden. Dieſes Heulen, ſagt er ferner, verrichten die Griechen mit ſo viel Geſchicklichkeit, daß man darüber erſtaunen muß, ob es gleich dem Ohre wenig Vergnügen macht. Ich bin ſelbſt mehreremale von gebohrnen Griechen, die ſich ſchon mit der europäiſchen Muſik bekannt gemacht hatten, verſichert worden, daß kein neugriechiſcher Sänger in Intervallen fortſchreitet, die den unſrigen ähnlich ſind, und daß die meiſten Melodien dieſes Volks gegen europäiſche Muſik betrachtet, nichts als ein wahres Heulen ſind.

§. 182.

Den Rhythmus oder muſikaliſchen Takt haben die heutigen Griechen nach ihrem eigenen Geſtändniß ganz verloren. Was ſie jetzt ſo nennen, iſt nicht ſowol Takt als vielmehr Bewegung einer Melodie. Hieher gehören die im 180ſten §. angeführten Ausdrücke, welche als Erklärungen einer großen Menge von ſehr ſonderbaren und künſtlich zuſammengeſetzten Zeichen zur Andeutung dieſer Bewegung gebraucht werden. Die Türken rühmen ſich einen Takt zu haben. Allein das, was ſie Takt nennen, iſt nicht beſſer als keiner, und iſt ungefähr etwas dem ähnliches, was in einer Melodie entſteht, welche einem Text bloß ſyllabiſch, mit ſtrenger Beobachtung der langen und kurzen Sylben angepaßt wird. Sie haben 28 verſchiedene Taktarten, worunter einige vorkommen, in welcher Töne von langer, kurzer und mittelmäßiger Dauer enthalten ſind. Die Zuſammenſetzung dieſer dreyerley Arten von Tonfüßen iſt ſehr ſonderbar, und für ein europäiſches Ohr völlig unbegreiflich. Man hat ganze Tonſtücke, die nur aus einem einzigen Takt beſtehen, und ſowol in der großen Menge der Rhythmen, als in der verhältnißloſen Zuſammenſetzung derſelben haben die Türken mit den alten Griechen die größte Aehnlichkeit.

Da die Neugriechen ſelbſt ſagen, daß ſie ihren Takt verloren haben, und das, was ſie hierin vielleicht mit den Türken gemein haben mögen, ſich nach unſern Begriffen auf keine Weiſe für Takt halten läßt, ſo hat Sulzer vielleicht bloß aus dieſer Urſache in ſeiner Abhandlung nichts von ihrem Takt geſagt. Aus ihren Melodien ſieht man indeſſen doch, daß ſie eine Art von Takt haben, die zum Theil dem türkiſchen, zum Theil aber dem altgriechiſchen ähnlich iſt. So werden wir hernach eine Melodie anführen, in welcher der wahre alte hemiolische Rhythmus herrſcht, und es iſt nichts gewiſſer, als daß alle morgenländiſche Völker, alte und neuere, nicht bloß in ihren Tonreihen, Mittelröne und Intervallen brauchen, die ohne alle Beziehung auf einen Grundton oder auch nur unter einander ſind, ſondern auch auf eben die Art Tonfüße zuſammenſetzen, die weder in einem angenehmen Verhältniß ſtehen, noch ſich in gewiſſe Hauptzeiten von gleicher Länge auflöſen laſſen. Im 145ſten §. wird nicht ohne Grund vermuthet, daß der altgriechiſche Rhythmus gänzlich von ähnlicher Beſchaffenheit war, und daß die Griechen nie einen wirklichen muſikaliſchen Takt haben konnten, wenn es ſo wahr als wahrſcheinlich iſt, daß ihre Sänger die Kürze und Länge der Sylben, ſtreng abgemeſſen, beobachten mußten.

§. 183.

Die Muſik der Neugriechen ſcheint alſo in den weſentlichſten Stücken mit der Muſik ihrer Vorfahren genau überein zu kommen. Sie iſt, ſo wie jene, völlig ohne Harmonie. Wenn mehrere zugleich ſingen oder ſpielen, ſo geſchieht es entweder in Einklängen und Octaven, oder einige Trommel- oder Klapper-Inſtrumente machen die Harmonie durch ihr Trommeln und Klappern dazu. Außer einer, wie Sulzer S. 498. ſagt, meiſtens ſehr übel angebrachten, und oft durch einen ganzen Vers aushaltenden Quinte, ſchnurren dieſe Melodien durch eine oder mehrere Octaven in dem langweiligſten Einklang gleich einem Dudelſack fort. Die Melodie iſt weder mannichfaltig an zuſammenhängenden Ausdrücken, noch in die Gränzen einer Tonart ſo eingeſchränkt, daß alle einzelne Töne der ganzen Melodie in gehöriger Beziehung auf einander ſtehen. Eben ſo war es, wenn wir den alten Theoriſten glauben dürfen, größtentheils mit der Melodie der alten Griechen beſchaffen. Die rhythmiſche Zuſammenſetzung der Töne iſt verwirrt, ohne angenehmes Verhältniß, läßt ſich nicht in gleiche Hauptzeiten auflöſen, und giebt dadurch einer Melodie einen ſo unſanften, ungleichen Gang, daß kein Ton weder logiſch noch rhythmiſch den folgenden gleichſam ſchon vorbereitet, und dadurch die Deutlichkeit derſelben erleichtert. Jeder Ton ſteht für ſich, gehört keinem andern an, und eine ganze Reihe auf ſo unzuſammenhängende Art auf einander folgender Töne hat in muſikaliſchem Sinn nicht mehr Bedeutung, iſt keine beſſere Muſik, als eine Reihe unverbundener Sylben oder Worte eine Rede ſeyn würde. Der Geſang wird zum Heulen, und die Inſtrumentalmuſik zum bloßen Geklingel, oder zu einer unbedeutenden Dudeley.

So findet Sulzer nicht nur die Muſik der Neugriechen, Türken, Chineſen und anderer aſiatiſchen Völker, ſondern glaubt auch, daß ſelbſt die Muſik der ältern Griechen nicht viel beſſer geweſen ſey. Er führt zur Beſtätigung dieſer letzten Meynung ein Zeugniß aus dem Dionys von Halicarnaß an, worin die Muſik mit der gemeinen Rede verglichen, und zwiſchen beyden kein anderer Unterſchied angenommen wird, als dieſer, daß man in der Muſik durch das diatoniſche Klanggeſchlecht, allenfalls auch mit bloßen halben Tönen hindurch und zuſammen geſungen hat: da hingegen in der gemeinen Rede die Stimme nicht mehr als um viertehalb Töne erhöht, und eben ſo viel erniedrigt werden durfte [132]).

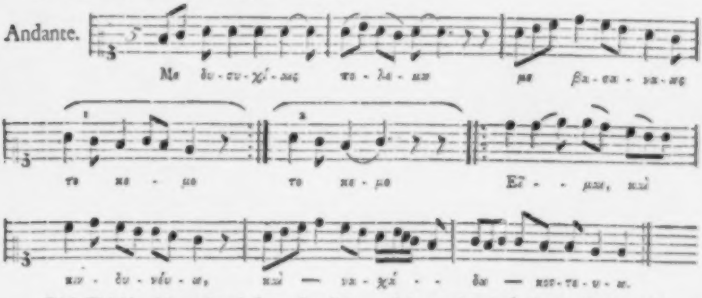
[132]) In communi ſermone vocis modulatio uno ut plurimum menſuratur intervallo dicto, diapente, ita ut neque plus tribus tonis cum dimidio intendatur ad acutum, neque majori diſtantia ad gravem accentum deprimatur — quo vero fidibus, et Lyricorum inſtrumentis aptatur muſa, intervallis aptetur pluri-

Gleich einem Zwerge, fähret er weiter fort, welcher lange lebt, ohne groß zu wachſen, und dann, wenn er recht alt iſt, noch mehr zuſammenſchrumpft, ſcheint auch die Tonkunſt dieſes jetzt halb wilden Volks nie groß geweſen, durchs Alter noch mehr eingeſchrumpft, und endlich wieder in ihre Kindheit zurück gefallen zu ſeyn. Kaum hatten die Vorväter deſſelben und andere Aſiaten, als die erſten geſitteten Völker, dieſe Kunſt erfunden, ſo ſank ſie ſchon, bey aller Ehre und bey allen Vortheilen, die ſie ihren Anhängern verſchafte, von der mittlern Stufe, die ſie darin erreicht hatten, in ihre erſte Rohheit, in ihr Nichts zurück, und der Eindruck, welchen ſie auf ihre Mitbürger gemacht hatte, blieb mit der Ehre und den Vortheilen, welchen ſie vormals ihren Ausübern verſchafte, auch bey den folgenden barbariſchen Künſtlern immer gleich groß.

§. 184.

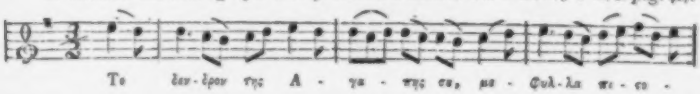
Ich belege alles, was vorher geſagt worden iſt, mit einigen neugriechiſchen Melodien, erinnere aber vorläufig, daß ſie ſo, wie ſie hier in europäiſchen Noten erſcheinen, noch ungleich muſikaliſcher klingen, als in dem Munde eines neugriechiſchen Sängers. Sulzer geſteht ausdrücklich, daß es ihm ſehr viele Mühe verurſacht habe, ſie in unſere Noten zu bringen. Sehr viele andere Melodien leiden dieſe Uebertragung durchaus nicht, und diejenigen, welche er liefert, nur einigermaaßen.

I. Die erſte Melodie iſt aus Guys litterariſcher Reiſe nach Griechenland (B. 2. S. 41.) genommen, und iſt im hemiolischen Rhythmus geſetzt.

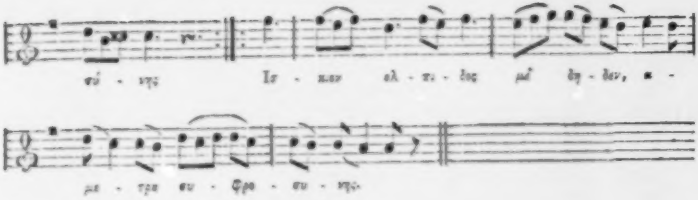


Dieſe Melodie wird gerade wie bey unſern Liedern, ſo lange wiederholt, bis die Verſe des Textes völlig geendigt ſind.

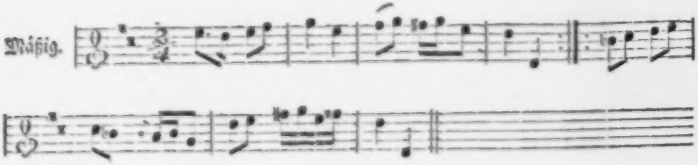
II. Melodie aus dem *Eſſai ſur la Muſ. ancienne et moderne* von *la Borde*, *Vol. I. pag. 427.*



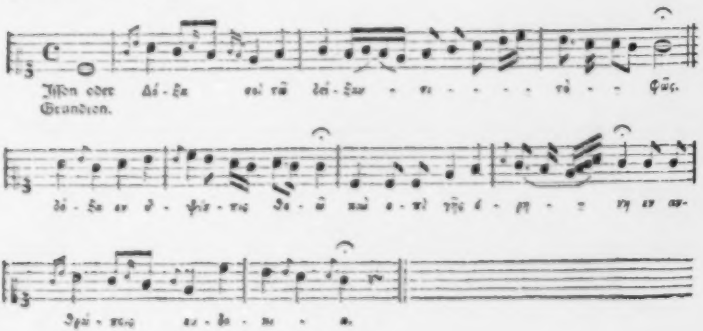
bus, nec intra diapente ſubſiſtit, ſed ſumpto a diapaſon initio per diapente concinit, et diateſſaron, et extentum illud genus diatonon dictum, atque ſemitonium, ac ipſum ſenſili etiam, ut quidam putant, dieſin diſcrimine. *De compoſ. verbor. Tom. 23. 11.*



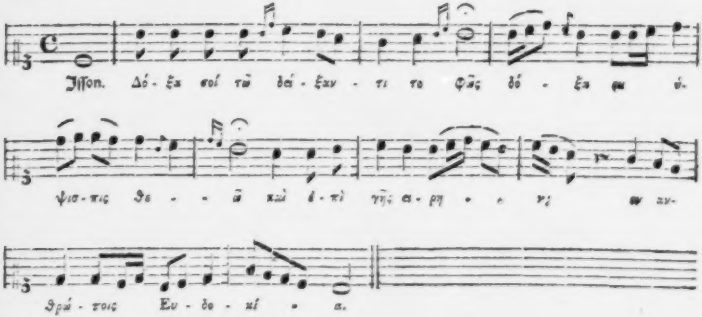
III. Griechiſcher Gürteltanz aus Sulzers Abhandlung von der türkiſchen und griechiſchen Muſik.



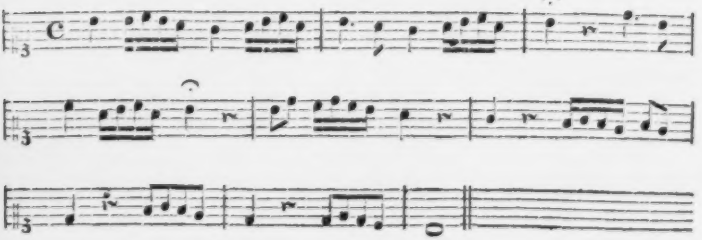
IV. Eine Kirchenmelodie aus Luc. 2. V. 14. in der mixolydiſchen Tonart, und in geſchwinder Bewegung.



V. Eine andere Melodie über eben die Worte in der hypophrygiſchen Tonart, oder dem diatoniſchen E.



VI. Ein Solfeggio aus der vorhergehenden Tonart, welches die Griechen entweder mit den Worten Neanes, Nana u. ſ. f. oder mit dem Wort Terirem, welches nichts anderes, als unſer Dudeln und Trallern mit der Stimme iſt, ſingen.



Solche Melodien mit ſolchen Worten ſingen die Griechen ſogar in ihren Kirchen anſtatt unſerer Vorſpiele auf der Orgel, z. B. beym Eingang der Meſſe, oder wenn der Meßleſende Prieſter noch nicht fertig iſt u. ſ. f. Man kann ſich leicht vorſtellen, wie viel ſolche Dudelſacks-Melodien zur chriſtlichen Erbauung beytragen können.

Des vierten Kapitels dritter Theil.

Litteratur der griechischen Musik.

§. 185.

Die Musik der Griechen ist die älteste, von deren Beschaffenheit uns sowol historische als dogmatische Schriften übrig geblieben sind. Die Litteratur derselben theilt sich daher in die ältere und neuere. Die ältere begreift alle Schriften in sich, welche von Griechen selbst geschrieben worden sind. Wir besitzen sie jetzt theils in einigen Sammlungen, theils einzeln, oder in Werken andern Inhalts zerstreut. In die neuere Litteratur hingegen gehören alle diejenigen Schriften, welche wir seit der Erfindung der Buchdruckerkunst über die Geschichte oder Beschaffenheit der griechischen Musik erhalten haben. Sowol die ältere als neuere Litteratur der griechischen Musik ist von großem Umfang, wenn man alles darin aufnehmen will, was auch von solchen Schriftstellern geschrieben worden ist, deren Hauptzweck nicht die Musik war. Wir führen nur das nöthigste und vorzüglichste an.

I. Aeltere Litteratur.

§. 186.

a) Sammlungen.

Die beträchtlichste Sammlung griechischer Schriftsteller über die Musik ist die, welche Marcus Meibom unter dem Titel: *Antiquae musicae auctores septem graece et latine*, zu Amsterdam im Jahr 1652. in der Elzevirischen Druckerey mit Anmerkungen herausgegeben hat.

Die in dieser Sammlung enthaltenen Schriften sind:

1) *Aristoxeni harmonicorum elementorum libri III.* Im 124sten §. ist schon davon geredet worden.
2) *Euclidis introductio harmonica* und *sectio canonis.* Vergl. §. 125.
3) *Nicomachi Gerasseni Pythagorici Harmonices Manuale libri II.*
4) *Alypii introductio musica.* Ist eine ausführliche Erklärung der griechischen Notenschrift.
5) *Gaudentii, Philosophi, Harmonica introductio.*
6) *Bacchii senioris introductio artis musicae.* Ist in Fragen und Antworten abgefaßt, und enthält kurze Definitionen.
7) *Aristidis Quintiliani de Musica libri III.* Angehängt ist noch
8) *Martiani Minei Felicis Capellae, Afri Carthaginensis de Musica libri IX.*

Eine zweyte Sammlung veranstaltete *Iohn Wallis*, ein Doctor der Theologie und Professor der Mathematik zu Oxford, in welcher enthalten sind:

1) *Claudii Ptolemaei Harmonicorum libri tres.* Vergl. §. 127.

Der Inhalt dieses Werks ist folgender; *Lib. I. Cap. 1* de Criteriis in Harmonica. *Cap. 2* quis sit scopus Harmonici. *Cap. 3* quomodo soniteum Acumen et Gravitas constituatur. *Cap. 4* de Sonis, eorumque differentiis. *Cap. 5* de Pythagoreorum traditis circa Consonantiarum Hypotheses. *Cap. 6* quod perperam ratiocinati sint Pythagorei de Consonantiis. *Cap. 7* quomodo rectius definiantur rationes Consonantiarum. *Cap. 8* quo pacto Consonantiarum rationes indubitato ostendantur per Monochordum Canonem. *Cap. 9* quod perperam Aristoxenii Intervallis, non ipsis Sonis, dimentiuntur Consonantias. *Cap. 10* quod non recte ponunt Diatessaron Consonantiam, tonorum ductum et semissis. *Cap. 11* quomodo, vel ad ipsum Sensum, ostendi possit (ope Canonis Oc-

chordi) quod minus ſit Diapaſon, quam tonorum ſex. *Cap. 12* de Generum diviſione, ſecundum Ariſtoxenum, et Tetrachordorum in ſingulis. *Cap. 13* de Generum et Tetrachordorum, ſecundum Archytam, diviſione. *Cap. 14* Demonſtratio, quod neutra diviſionum harum retinet id quod eſt revera Concinnum. *Cap. 15* de tali Tetrachordorum ſecundum Genus diviſione, quæ ſit tum Rationi tum Obſervatis conſentanea. *Cap. 16* quot ſint Genera auribus magis congrua, et quænam ea. *Lib. II. Cap. 1* quo pacto Senſu capiantur conſuetorum Generum Rationes. *Cap. 2* de uſu Canonis, ſecundum inſtrumentum Helicona dictum. *Cap. 3* de eis quæ ſunt, in primis Conſonantiis, Speciebus. *Cap. 4* de Syſtemate perfecto; quodque ſolum Dis-diapaſon tale ſit. *Cap. 5* quomodo ſonorum Appellationes ſumuntur, pro eorum tum Poſitione, tum Poteſtate. *Cap. 6* quomodo magnitudo conjuncta, ex Diapaſon et Diatellaron, opinionem obtinuerit Perfecti Syſtematis. *Cap. 7* de mutationibus ſecundum (quos vocant) Tonos. *Cap. 8* quod ipſo Diapaſon terminari oporteat Tonorum extremos. *Cap. 9* quod ſeptem duntaxat tonos ſupponi oporteat; quot nimirum ſunt Species ipſius Diapaſon. *Cap. 10* quomodo rite ſumantur Tonorum differentiæ. *Cap. 11* quod non oporteat per Hemitonium augere Tonos. *Cap. 12* de incommodo Monochordi Canonis uſu. *Cap. 13* de eis, quæ videtur Didymus Muſicus ſuperaddidiſſe Canoni. *Cap. 14* Expoſitio numerorum ſectionem ipſius Diapaſon facientium, in immutabili Tono, et Generum ſingulis. *Cap. 15* Expoſitio numerorum, qui ſectiones exhibent, in ſeptem Tonis contingentes, uſitatorum Generum. *Cap. 16* de iis, quæ Lyra et Cithara canuntur. *Lib. III. Cap. 1* quomodo univerſim, Rationum tum uſus, tum dijudicatio fiat, in quindecim chordarum Canone. *Cap. 2* Methodi quibus, per octo duntaxat ſonos, inſtitui poſſit ſectio, usque ad Disdiapaſon. *Cap. 3* in quo genere ponenda ſit Harmonica facultas, ejusque Scientia. *Cap. 4* quod Harmonica poteſtas, omnibus quidem, perfectiores naturas ſortitis, ineſt: maxime autem conſpicitur in animabus humanis, et cœleſtibus motibus. *Cap. 5* quomodo congruunt, Conſona, primis Animæ differentiis, cum ſpeciebus ſuis. *Cap. 6* Comparatio inter Concentus Genera, eaque quæ primarias virtutes ſpectant. *Cap. 7* quomodo Concentus Mutationes aſſimilantur Animæ mutationibus pro diverſo rerum ſtatu. *Cap. 8* de ſimilitudine Perfecti Syſtematis, et Zodiaci circuli. *Cap. 9* quomodo quæ in Harmonico concentu ſunt Conſona et Diſſona, ſimiliter ſe habent ac illa in Zodiaco. *Cap. 10* quomodo Stellarum motui in Longitudinem aſſimilatur, continuus in ſonis motus. *Cap. 11* quomodo, qui eſt in Altitudinem Stellarum motus, Generibus in Harmonia comparatur. *Cap. 12* quod Stellarum motibus in Latitudinem congruunt, quæ ſunt ſecundum Tonos mutationes. *Cap. 13* de Analogia, quæ eſt inter Tetrachorda, et Aſpectus ad Solem. *Cap. 14* Secundum quos primos numeros, comparantur, Soni ſtantes Perfecti Syſtematis, cum primis in mundo Sphæris. *Cap. 15* quomodo, per Numeros, ſumantur, ſuorum cujusque motuum Rationes. *Cap. 16* quomodo Planetarum Proprietates, cum eis, quæ ſunt Sonorum, conferantur.

Man hat auch eine einzelne Ausgabe dieſes Werks in 4. von 1682 eben dieſem **Wallis** zu danken. Die Folioausgabe iſt mit der lateiniſchen Ueberſetzung 152 Seiten ſtark. Sowol der Quart- als Folioausgabe iſt vom Herausgeber ein *Appendix de veterum harmonica ad hodiernam comparata*, angehängt.

2) *Porphyrii in Harmonica Ptolemaei Commentarius.* Nunc primum ex Codd. MSS. (græce et latine) editus. 42 Bogen ſtark. **Porphyrius** war ein platoniſcher Philoſoph von Tyro gebürtig, lebte am Ende des dritten Jahrhunderts, und ſein Commentar betrift nur die erſten 15, und das letzte Kapitel des erſten Buchs, und die erſten ſieben Kapitel des zweyten Buchs.

3) *Manuelis Bryennii Harmonica.* Bryennius war ein griechiſcher Muſikus, der nach dem **Fabricius** (Biblioth. græc. lib. III. cap. 10 pag. 265) und nach **Jöcher** unter Palæologus dem ältern

ums Jahr Chriſti 1320 florirte. Das erſte Buch ſeines Werks ſchreibt ein Commentar über Euclids introductio harmonica zu ſeyn, ſo wie das zweyte und dritte Buch, das nämliche über die Harmonik des Ptolemäus. Der Inhalt iſt folgender: *Lib. I. Sect. 1 Sect. 2* de quindecim chordis Syſtematis (qui dicitur) immutabilis eisque, quæ in eo conſiderantur, Tetrachordis. *Sect. 3* de duabus ſpeciebus motus vocis ſecundum locum. *Sect. 4* de Sono (ſive Phthongo.) *Sect. 5* de Diaſtemate. *Sect. 6* de Syſtemate. *Sect. 7* de Genere. *Sect. 8* de Tono. *Sect. 9* de Mutatione.

Lib. II. Sect. 1 de quindecim harmonicis rationibus, Syſtemata conſona continentibus. *Sect. 2* de Antiphonis, Paraphonis, Symphonis, Diaphonis, concinnis et inconcinnis Diaſtematis (ſeu intervallis) *Sect. 3* quibus chordis (quindecichordis inſtrumenti) quisque ſelectorum et celebrium octo Tonorum continetur. *Sect. 4* quanto vocis diaſtemate, octo Tonorum quisque eſt quoque acutior, graviorve. *Sect. 5* de diverſa compellatione ſeptem chordarum veteriformis lyræ. *Sect. 6* de Canone harmonico. *Sect. 7* de harmonici Canonis ſectione. *Sect. 8* de Sectione generis diatoni æqualibis. *Sect. 9* de Sectione generis Syntoni-diatoni. *Sect. 10* de Sectione generis mollis-entoni. *Sect. 11* de Sectione generis mollis-diatoni. *Sect. 12* de Sectione generis chromatici-ſyntoni. *Sect. 13* de Sectione generis chromatici-mollis. *Sect. 14* de Sectione generis Enarmonios. *Sect. 15* de Sectione generis diatonici.

Lib. III. Sect. 1 de tonorum octo ante expoſitorum ordine et diſpoſitione. *Sect. 2* de ordine tonorum quinque (quos memorat Ariſtoxenus) in Organo. *Sect. 3* de nominibus cantus tum muſici tum organici. *Sect. 4* de melodiæ ſpeciebus octo. *Sect. 5* de Proſlepſi et Proorouſi ſpecierum melodiæ; deque ea, quæ in illis eſt, communitate et differentia. *Sect. 6* de earum inter ſe miſſione. *Sect. 7* ob quam cauſam, in aliis melodiæ generibus, maximæ trium rationum ſyſtema Diateſſaron complentium, acutiora occupant diaſtemata: ſed in molli-Lydio et Syntono-diatono, non maximæ, ſed majores. *Sect. 8* de Syſtematis ſpiſſis et non-ſpiſſis. *Sect. 9* de Syſtemate quod conjunctum dicitur. *Sect. 10* de Melopœia. *Sect. 11* de poſitionibus Tetrachordorum.

Dieſes Werk iſt 38 Bogen ſtark, und nebſt den beyden vorhergehenden Werken im dritten Band der mathematiſchen Werke des Herausgebers 1699 abgedruckt.

Weniger ſchätzbar und brauchbar ſind nach den Bemühungen des Meibom und Wallis folgende frühere Sammlungen einiger muſikaliſchen Schriften der Griechen. Die erſte war von Gogavinus, und enthielt: *Ariſtoxeni*, Muſici antiquiſſimi, Harmonicorum Elementorum libri III. *Cl. Ptolemæi* Harmonicorum Libri III. *Ariſtotelis* de objecto auditus fragment. ex *Porphyrii* Commentar. omnia nunc primum latine conſcripta. Venet. 1562. 4. Sie ſind blos in einer lateiniſchen Ueberſetzung abgedruckt. Die zweyte, welche der berühmte Philoleg, Johann Meurſius veranſtaltete, enthielt: 1) *Ariſtoxeni Elementa harmonica*, græce. 2) *Nicomachi Enchiridion Harmonices*, græce. 3) *Alypii Introduc. muſica*, græce. Leidæ 1616. 4.

Ein Mönch mit Namen Barlaam, aus Calabrien gebürtig, welcher ums Jahr Chriſti 1330 florirte, ſchrieb auch *Scholia in Ptolemæi libr. Harmonicor.*, die zu Venedig gedruckt worden ſind.

§. 187.

b) Einzelne Schriften in alphabetiſcher Ordnung.

Claud. Aeliani variæ hiſtoriæ lib. XIV. Handelt *lib. III.* cap. 32 de Alexandro et Hercule citharam puſare diſcentibus. Cap. 33. De Satyro tibicine. Cap. 43. De Citharœdo Sybaritis occiſo. *Lib. IV.* cap. 2. De Nicoſtrati cithariſtæ diſſidio cum Laodoco citharœdo. Cap. 15. De quibusdam, qui in morbo muſicam et alia didicerunt, atque valetudinem bonam recuperaverunt, vel auxerunt vires. *Lib. VIII.* cap. 2. De Stratonis et Nicoclis delicis. *Lib. IX.* cap. 36. De Antigono et

Pſalte. Cap. 28. De Alexandro et Lyra Paridis. *Lib. XII.* cap. 50. De Lacedæmoniis nullam operam liberalibus diſciplinis impendentibus. *Lib. XIII.* cap. 21. De Phrygia harmonia. *Cap.* 25. De Pindaro in certamine ſuperato a Corinna. *Lib. XIV.* cap. 14. De Stratonico citharœdo. Cap. 23. De Cinna et Achille muſica ſolutis iram reprimere.

Ariſtotelis fragmentum libri, de iis qui ſub auditum cadunt, ſive de audibilibus.

Ejusd. Problematum Sectio XIX. Handelt in 51 Fragen von muſikaliſchen Dingen.

Ejusd. Politicorum liber VIIIus. Handelt in 4 Kapiteln von der Muſik folgenden Inhalts: Cap. 3. Von den Abſichten der Alten bey Unterweiſung der Jugend in der Muſik. Cap. 5. Dreyerley Nutzen in der Muſik. Cap. 6. Daß junge Leute die Muſik ſelbſt in Uebung bringen ſollen, und was ſie davon lernen ſollen. Cap. 7. Von den Arten der Muſik, die zur Unterweiſung der Jugend dienen können. Eine gute deutſche Ueberſetzung dieſer 4 Kapitel findet man in Scheibens kritiſchen Muſ. Seite 811-832. Ariſtoteles lebte vor Chriſto zwiſchen 384-321.

Ars pſallend. aut cantandi Graecorum. Ex Tabulis San Blaſianis. Griechiſch. In *Gerberti* S. S. eccleſ. de Muſ. ſacr. T. III. p. 397-98.

Athenaei Deipnoſophiſtarum ſive coenae ſapientum libri XV. Man hat verſchiedene Ausgaben davon. Athenäus war aus Naucratis in Egypten gebürtig, und ſchrieb nach dem Jahr Chriſti 204. Sein Werk enthält einen groſſen Schatz von griechiſchen Alterthümern, und darunter auch ſehr viele, welche die Muſik betreffen. Der Inhalt verdient, in ſo weit er hierher gehört, ausgezeichnet zu werden. *Lib. I.* cap. 7. De cantibus antiquis. Cap. 13. De mechanicis tibicinibus, et deceptoribus in honore habitis. *Lib. III.* cap. 25. De muſicis inſtrumentis. Cap. 26. De muſices ſtudio apud antiquos. *Lib. IV.* cap. 1. De tragœdia. *Lib. VI.* cap. 5. De tibia et conſonantia. Cap. 6. De variis odis. Cap. 7. De poetarum recitatoribus et hilarœdis. Cap. 8. Diceiſtæ. Thebani vocum inventores. Cap. 9. De Amœbeo citharœdo. Cap. 10. Muſicæ laudes veræque harmoniæ. Cap. 11. De Muſicæ utilitate. Cap. 12. De ſaltationibus, earumque figuris. Cap. 13. De muſica antiqua. Cap. 14. De Sambuca et Magade. Cap. 15. De phœnice, tripode, muſicis inſtrumentis, deque inventoribus variis muſicæ. Cap. 16. De cantilenarum malarum poetis, etc.

Heronis Spiritalia (inter Mathematic. graec. interprete Commandino). In dieſem Werke wird die vom *Cteſibius* verbeſſerte Orgel, welche man gewöhnlich Waſſerorgel nennt, am deutlichſten beſchrieben. Hero lebte in Alexandrien 184 Jahre vor Chriſto.

Lucians Harmonides. In deſſen Werken. Auch in den Göttergeſprächen, in der Abhandlung: de ſaltatione, von welcher in der Berliniſchen Sammlung vermiſchter Schriften (B. 1 S. 370) eine deutſche Ueberſetzung befindlich iſt, und in mehrern andern Schriften Lucians wird nicht ſelten von muſikaliſchen Dingen geredet. Er lebte ungefähr 84 Jahre nach Chriſto.

Pauſaniae accurata Graeciae deſcriptio. Man hat mehrere Ausgaben davon, ſo wie auch Ueberſetzungen in den meiſten neuern Sprachen. Pauſanias war ums Jahr 174 berühmt, und ſein Werk iſt die Frucht einer Reiſe, welche er durch ganz Griechenland machte. Es beſteht aus zehen Büchern, worin hauptſächlich von Tempeln, Statüen, Schauſpielen, und häufig von muſikaliſchen Dingen Beſchreibungen gegeben werden.

Photii Myriobiblon, ſive Bibliotheca librorum, quos legit et cenſuit. Erklärt viele muſikaliſche Kunſtwörter, und handelt hin und wieder von muſikaliſchen Dingen. Photius lebte zu Conſtantinopel ums Jahr Chriſti 886.

Plutarchi de Muſica Commentarius. In Operib. T. II. edit. Guil. Xylandri. Plutarch war aus Chäronea in Böotien, und lebte zwiſchen den Jahren 49 und 130. Seine Abhandlung von der Muſik iſt das einzige hiſtoriſche Werk, welches uns von der Muſik der Griechen erhalten worden iſt.

Man hat es in die meiſten neuern Sprachen überſetzt, nur in die deutſche noch nicht. Die beſte hat man im franzöſiſchen von Burette mit kritiſchen Anmerkungen unter dem Titel: *Dialogue ſur la muſique*, welche in den Mem. de l'acad. des Inſcript. T. X. pag. 111 abgedruckt iſt. Auch in andern Schriften Plutarchs, z. B. in ſeinen Lebensbeſchreibungen, und in den ſogenannten moraliſchen Abhandlungen wird hin und wieder von muſikaliſchen Dingen gehandelt.

Iulii Pollucis Onomaſticum, graece et latine. Jul. Pollux lebte ums Jahr Chriſti 180, und war aus Naucratis in Egypten. Sein Wörterbuch enthält viele Erklärungen muſikaliſcher Kunſtwörter, wobey zugleich hiſtoriſche Umſtände eingeſchaltet ſind, nach folgenden Ueberſchriften: *Lib. II.* cap. 4 de Voce, aut his, quæ a Voce derivantur. *Lib. IV.* cap. 7 de Poetis et Cantilenis gentilitiis. Cap. 8 de Inſtrumentis Muſicæ, Muſicis, et quæ hos attinent. Cap. 9 de his, quæ pulſantur Inſtrumentis; de inſtrumentis inventis a gentibus; de partibus inſtrumentorum, quæ pulſantur; de harmonia et modulationibus; de inſtrumentis quæ inflantur; de tibiarum compactore, et earum materia. Cap. 10 de ſpeciebus organorum; de harmoniis tibicinum, modulatoribus, modis Olympi, et reliquis; de differentia horum; de tibiæ cantu et rudimentis; de quinque Pythicis certaminibus. Cap. 11 de tuba.

Michael Pſelli de Muſica compendium exactiſſimum. Interprete Lamperto Alardo, am Ende ſeines Traktats *de veterum muſica* 1636. 12. Pſellus war aus Conſtantinopel gebürtig, und lebte noch im Jahr Chriſti 1008; denn er verſichert in dem angeführten muſikaliſchen Werkchen ſelbſt, daß er es im Jahr der griechiſchen Zeitrechnung 6516, das heißt im Jahr Chriſti 1008 geſchrieben habe. Man hat verſchiedene Ausgaben, auch eine deutſche Ueberſetzung davon in Mizlers muſ. Bibl. (B. 3 Th. 2 S. 171) unter dem Titel: Pſellus vollſtändiger kurzer Inbegriff der Muſik. Mit Heylanders und Mizlers Anmerkungen.

Sexti Empirici adverſus Muſicos. Iſt das ſechſte Buch in ſeinen Werken, von welchen man mehrere Ausgaben hat. Die beſte und neueſte iſt von Fabricius (Leipzig 1718 Fol.) beſorgt worden. Sextus Emp. florirte ums Jahr 193, und wird für einen Afrikaner gehalten.

Stephani de urbibus. Stephanus war ein Sprachlehrer aus Bojanz, und florirte ums Jahr Chriſti 500. Das von ihm angeführte Werk iſt ein grammatikaliſch-geographiſches Lexicon, worin ſehr viele muſikaliſche Dinge erklärt werden. Man hat verſchiedene Ausgaben davon.

Suidas Lexicon graece et latine nach verſchiedenen Ausgaben. Enthält ſo wie die Werke des Pollux und des eben erwähnten Stephanus Erklärungen muſikaliſcher Dinge. Suidas florirte ums Jahr Chriſti 1150. Sein Vaterland kennt man nicht, und ſein Wörterbuch iſt ohne Genauigkeit und Ordnung aus verſchiedenen Schriften zuſammen getragen.

Theonis Smyrnæi, Platonici, eorum quæ in mathematicis ad Platonis lectionem utilia ſunt expoſitio. E Bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina verſione ac notis illuſtratum ab *Iſm. Bullialdo.* Lutetiæ Paris. 1644 4.

In dieſem Werke kommt auch eine Abhandlung *de Muſica* vor, deren Inhalt folgender iſt: *Cap. 1.* de Muſica. *Cap. 2.* Quid ſit ſonus, et quid vox enharmonica. *Cap. 3.* Quid ſit intervallum. *Cap. 4.* Quid ſit Harmonia, et de ſonorum differentia. *Cap. 5.* de intervallis. *Cap. 6.* de Harmonia et conſonantia. *Cap. 7.* de Tono. *Cap. 8.* de Semitonio. *Cap. 9.* Quid ſit modulationis diatonicus cantus. *Cap. 10.* Quid ſit chromaticum. *Cap. 11.* Quid ſit enharmonicum. *Cap. 12.* Quid ſit dieſis. *Cap. 13.* Quid ſit ſonus. *Cap. 14.* de Tono. *Cap. 15.* Quid ſit Limma. *Cap. 16.* Tonum bifariam non ſecari. *Cap. 17.* Quid ſit terminus. *Cap. 18.* Quotuplici ſenſu accipiatur λογος. *Cap. 19.* Quid ſit ratio Analogiæ. *Cap. 20.* Quid ſit terminus. *Cap. 21.* de Analogia. *Cap. 22.* de Aequalitate (ratione in numeris et conſonantiis). *Cap. 23.* Quid ſit ratio multiplex. *Cap. 24.* Quid ſit ratio ſu-

perparticularis. *Cap.* 25. de ratione ſuperpartiente. *Cap.* 26. de multiplicibus ſuperparticularibus. *Cap.* 27. de multiplicibus ſuperpartientibus. *Cap.* 28. Quid ſit ratio numeri ad numerum. *Cap.* 29. de fundis, ſeu radicibus rationum. *Cap.* 30. Quomodo differant intervallum et ratio. *Cap.* 31. de proportione, et æqualitate. *Cap.* 32. Differunt analogia, et medietas. *Cap.* 33. de analogiis, ſeu proportionibus. *Cap.* 34. de Limmate quod eſt in ratione 256 ad 243. *Cap.* 35. de diviſione canonis. *Cap.* 36. de condenſatione. *Cap.* 37. de Quaternione, et denario. *Cap.* 38. Quot ſint Quaterniones. *Cap.* 39. de Decade. *Cap.* 40. de Unitate. *Cap.* 41. de Binario. *Cap.* 42. de Ternario. *Cap.* 43. de Quaternario. *Cap.* 44. de Quinario. *Cap.* 45. de Senario. *Cap.* 46. de Septenario. *Cap.* 47. de Octonario. *Cap.* 48. de Novenario. *Cap.* 49. de Decade. *Cap.* 50. de Analogiis, et meditationibus. *Cap.* 51. de Aequalitate, quod principium ipſa ſit analogiarum. *Cap.* 52. Quod analogiæ in æqualitatem reſolvuntur. *Cap.* 53. de Figuris. *Cap.* 54. de Solidis. *Cap.* 55. Quænam ſit arithmetica medietas. *Cap.* 56. Quænam ſit geometrica medietas. *Cap.* 57. Quænam ſit harmonica medietas. *Cap.* 58. Quanam ſit ſubcontraria Harmonicæ medietas. *Cap.* 59. Quænam ſit quinta medietas. *Cap.* 60. Quanam ſit ſexta medietas. *Cap.* 61. Quomodo inveniantur medietates.

Theon war ein Zeitverwandter **Plutarchs**, und blühte ums Jahr 117.

Außer den vorherangeführten Schriften gehören auch die Werke des **Clemens von Alexandrien, Diodor von Sicilien, Diogenes von Laerte, Herodot, Jamblich, Maximus Tyrius, Strabo, Polybius, Dionys von Halicarnaß, Plato** u. ſ. f. hierher, in welchen zwar meiſtens nur beyläufig muſikaliſche Nachrichten vorkommen, die aber demohngeachtet nicht ganz zu entbehren ſind. Nicht weniger brauchbar zur Geſchichte der Muſik der jüngern Griechen iſt ein Werk, worin die Ceremonien des Byzantiniſchen Hofs beſchrieben ſind, unter dem Titel: *Libri duo de Ceremoniis aulae Byzantinae*, prodeunt nunc primum græce, cum latina interpretatione et commentariis. Curarunt *I. Heinr. Leichius*, et *I. Iacob. Reiſkius*. Lipſ. 1751-54. Fol. Sie ſind im zehenten Jahrhundert nach Chr. geſchrieben.

II. Neuere Litteratur.

§. 188.

a) Schriftſteller, welche von der Muſik der Griechen überhaupt handeln.

Hieher gehören nicht nur alle diejenigen Schriftſteller, welche die allgemeine Geſchichte der Muſik, und darin die Geſchichte der griechiſchen als einen Theil derſelben, ſondern auch die, welche die griechiſche Muſik insbeſondere nach ihrem ganzen Umfange bearbeitet haben. Sie folgen hier in alphabetiſcher Ordnung.

Alordus (Lampertus) ein Prediger zu Brunsbüttel geb. zu Crempe im Holſteiniſchen 1602; *De veterum Muſica*, liber ſingularis. In fine acceſſit *Pſelli* ſapientiſſimi Muſica e Græco in latinum ſermonem translata, autore eodem. Schleuſingæ 163. 126. 203 Seiten, beſteht aus 29 Kapiteln, deren Inhalt folgender iſt:

Cap. 1. in quo Muſicæ commendatio, derivatio, definitio; totusque ambitus. *Cap.* 2. de Subjecto Muſices, quamque late ſe extendat. *Cap.* 3. de modo conſiderandi, ob quem Muſica varias ſortita diviſiones. *Cap.* 4. Muſica Veterum quomodo conſiderata in Phyſica, Metaphyſica, Aſtronomia, Arithmetica. *Cap.* 5. Muſica Veterum quomodo conſiderata in Ethica. *Cap.* 6. Muſica Veterum quomodo conſiderata in Medicina et Theologia. *Cap.* 7. Muſica Veterum quomodo conſiderata in Poeſi. *Cap.* 8. Veteribus Sapientes Muſici dicebantur. *Cap.* 9. Principia Muſicæ, hoc eſt inſtrumenta. *Cap.* 10. De fundamentis Inſtrumentorum muſicorum, et de Scala. *Cap.* 11. Affe-

ctiones Muſicæ, hoc eſt intervalla. *Cap. 12.* de Speciebus Muſicæ, ſeu Modis variis. *Cap. 13.* Diſcrimen Modorum Muſicorum et ambitus uniuscujusque. *Cap. 14.* Melos, Concentus vel Modulatio e Modis quotuplex. *Cap. 15.* Muſicæ melodiæ effectus varii. *Cap. 16* Muſicæ melodiæ vis ad Dæmonem fugandum. *Cap. 17.* Muſicæ melodiæ vis ad devotionem excitandam. *Cap. 18.* Muſicæ melodiæ vis ad leniendos labores. *Cap. 19.* Muſicæ melodiæ vis ad commovendum animum. *Cap. 20.* Muſicæ melodiæ vis ad effectus ſedandos. *Cap. 21.* Muſicæ melodiæ vis ad mœrori medendum. *Cap. 22.* Muſicæ melodiæ vis ad emolliendos mores. *Cap. 23.* Muſicæ melodiæ vis in Conviviis ad lætitiam excitandam. *Cap. 24.* Muſicæ vis ad lætitiam vitæ æternæ præconcipiendam. *Cap. 25.* Quantum hodierna Muſica a veteri diſtet, deque ea divina profanaque querela. *Cap. 26.* Quomodo inprimis vera hodie Muſica corrumpatur, et a quibus. *Cap. 27.* Quomodo divina ſcientia a corruptela vulgarium Muſicorum aſſerenda. *Cap. 28.* Quomodo Muſica recte utendum? *Cap. 29.* Inventores Muſicorum Inſtrumentorum, Citharœdi, Fidicines, Lyriſtæ, Tibicines, Choraulæ, Fiſtulicines, Tubicines, Buccinatores. Starb im 70 Jahr ſeines Alters.

Aquarius (Andr. Mattheus) ein italiäniſcher Fürſt; *Commentarius in Plutarchi de virtute moruli lib. I.* Neapel, 1526 Fol. Hernach unter dem Titel: Illuſtrium et exquiſitiſſimarum diſputationum libr. IV. quibus omnes divinæ et humanæ ſapientiæ præſertim animi moderatricis, muſicæ atque aſtrologiæ arcana, in Plutarchi de virtute morali præceptionibus recondita pateſiunt. Helenopoli 1609. 4. Das Werk beſteht aus vier Büchern. Die letzten 22 Kapitel des erſten Buchs handeln von den Tönen, Tonarten, Syſtemen, Klanggeſchlechten der Griechen, und vorzüglich von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Muſik gemacht hat.

Bannus (Ioan Albertus) blühte in der erſten Hälfte des 17 Jahrhunderts; *Deliciae Muſicae veteris* ſ. *Boccleri* Bibliogr. critica. p. 509.

Eyndi. Diſſertatio epiſtolica de Muſicae natura, origine, progreſſu, et denique ſtudio bene inſtituendo, ad incomparabilem Virum Petrum Scriverium. In *Gerh. Ioa. Voſſii* Diſſert. de Studiis bene inſtituendis. 1658. 12., wo ſie 30 Seiten einnimmt, und meiſtens von der Muſik der Griechen handelt.

Barthelemy (M. l'Abbé), Mitglied der Akademie der Inſchriften und ſchönen Wiſſenſchaften zu Paris; *Entretiens ſur l'état de la Muſique grecque, vers le milieu du quatrieme Siècle avant l'ere vulgaire.* (La Borde (eſſai ſur la Muſ.) ſagt von dieſem Werk, es ſey ſo ſchön geſchrieben, daß es nothwendig jeden Leſer, wenn er auch keine Harmonie verſtehe, und gänzlich ohne Ohren geboren ſey, bezaubern müſſe. Der Verfaſſer behauptet mit Rouſſeau auch den paraderen Satz, daß die Melodie der Harmonie weit vorzuziehen ſey, und daß dieſe jener mehr ſchade als nütze.) Paris, bey den Gebrüdern Debure, 1777. 8. 110 Seiten. Inhalt: 1) *Entretien ſur la partie technique de la Muſique;* a) des Sons; b) des Accords; c) des Genres; d) des Modes; e) maniere de ſolfier; f) des Notes; g) du Rhythme. 2) *Entretien ſur la partie morale de la Muſique.*

Blainville, Hiſtoire generale, critique et philoſophique de la Muſique, dediée à Madame la Ducheſſe de Villeroy. Paris, 1767. 4. mit 69 Kupfertafeln. Das Werk iſt in 4 Theile getheilt. Der erſte Theil handelt von der Muſik der Griechen, Römer und der orientaliſchen Völker u. ſ. f. Es iſt ein ſehr ſolides Werk. Eine ausführliche Recenſion deſſelben ſteht in Hillers wöchentlichen Nachrichten (Jahrg. 2 S. 329).

Bonnet, Hiſtoire de la Muſique et de ſes Effets, depuis ſon origine jusqu'à preſent; et en quoi conſiſte ſa beauté. Paris, 1715. 8. Vermehrte Ausgabe, 1725. 8. 2 Bände. *Chap. 1.* de l'origine des quatres ſyſtemes de la Muſique, ſuivant l'opinion des Philoſophes, Poëtes et Muſiciens de l'antiquité. *Chap. 2.* des quatre modes principaux, ou chants autenthiques et de leurs pretendus effets, etc.

Chap. 3. Sentiments des Philoſophes, Poëtes et Muſiciens de l'antiquité, ſur l'uſage de la Muſique vocale, inſtrumentale, et de ſes effets ſur les paſſions. *Chap. 6.* de la veneration que les Grecs avoient pour la Muſique, de leurs opinions ſur ſon origine, et de leurs ſpectacles. *Chap. 7.* de l'inſtitution des jeux Olympiques chez les Grecs, et des prix deſtinés pour la Muſique.

Bontempi (Giv. Andrea Angelini) aus Perugia, und Kapellmeiſter zu Dresden: *Hiſtoria Muſica.* Perugia 1695 Fol. Das Werk iſt in 3 Theile abgetheilt, unter folgenden Ueberſchriften: *Della Teorica, della Prattica antica, della Prattica moderna.* Jede dieſer Abtheilungen zerfällt wieder in 2 Unterabtheilungen. Iſt ein außerordentlich ſeltenes Werk, aber nach dem Urtheile der wenigen, die es geleſen und geprüft haben, von ſehr geringem Werth. Es iſt 37 Bogen ſtark. Genauere Nachricht davon findet man in den Actis Eruditor. Lipſ. vom Jahr 1696 im May, p. 241.

Borde (de la); *Eſſai ſur la Muſique ancienne et moderne.* Tom. I. II. III. IV. Paris, 1780. 4. Enthält *T. I. Chap. 10.* de la Muſique chez les Grecs. Im zweyten Buch des erſten Bands, wo überhaupt von alten und neuen muſikaliſchen Inſtrumenten gehandelt wird, kommen auch die Inſtrumente der Griechen mit ſehr vortreflichen Zeichnungen vor. **Das 23ſte Kap.** eben dieſes Buchs handelt de la Muſique chez les Grecs modernes. *Tom. III. Libr. IV. Chap. 2.* des Chanſons grecques. *Tom. III. Libr. V. Chap. 1.* Poetes Muſiciens grecs. *Chap. 2.* Muſiciens grecs. *Chap. 3.* Auteurs grecs, qui ont écrit ſur la Muſique ou parlé des Muſiciens.

Bougeant (Guillaume Hyacinthe) ein Jeſuit, geboren zu Quimper 1690; *Nouvelles conjectures ſur la Muſique des Grecs et des Latins.* 1725. Iſt gegen die Diſſert. ſur la Symphonie des Anciens von *Burette* gerichtet, und ſteht in den Memoires pour l'hiſtoire des ſciences et des beaux arts von Trevoux, Tom. XLIX. Iuillet, 1725 auch in der Bibl. françoiſe Tom. VII. abgedruckt. Der Verfaſſer ſtarb 1743.

Dr. Brown's Betrachtungen über die Poeſie und Muſik u. ſ. f. Aus dem Engliſchen überſetzt von **J. J. Eſchenburg.** Leipzig, 1769. 8. Handelt in 2 Abſchnitten von der Muſik der Griechen. **Abſchnitt 5.** Anwendung vorhergehender Sätze auf die Melodie, den Tanz und Geſang des alten Griechenlandes S. 35-137. **Abſchn. 6.** Von dem Fortgange der Muſik in Griechenland. S. 138-212.

Burette (Pierre Iean) geb. zu Paris den 21 Nov. 1665, Mitglied der Acad. des Inſcriptions et belles lettres; *Diſſertation ſur la Symphonie des Anciens.* In der Hiſt. de l'Acad. royale des Inſcript. etc. Tom. IV. pag. 116. der Quartausgabe. *Diſſertation, où l'on fait voir, que les merveilleux effets, attribués à la Muſique des Anciens, ne prouvent point, qu'elle fut auſſi parfaite que la notre.* In den Memoires de Litterature etc. Tom. V. pag. 133. *Diſſertation ſur le Rhythme de l'ancienne Muſique.* In den Mem. de Litterat. Tom. V. pag. 152. *Diſſertation ſur la Mélopée de l'ancienne Muſique.* Ibid. Tom. V. pag. 169. *Additions à la Diſſert. ſur la Mélopée.* Ibid. Tom. V. pag. 200. *Diſcours, dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne Muſique.* Ibid. Tom. VIII. pag. 1. *Examen du Traité de Plutarque ſur la Muſique.* Ibid. Tom. VIII. pag. 27. *Obſervations touchant l'hiſtoire litteraire du Dialogue de Plutarque.* Ibid. Tom. VIII. pag. 44. *Nouvelles réflexions ſur la Symphonie de l'ancienne Muſique, pour ſervir de confirmation à ce qu'on a taché d'établir là deſſus dans le quatriéme Volume des Memoires de Litterature,* page 116. Tom. VIII. pag. 63. *Analyſe du Dialogue de Plutarque ſur la Muſique.* Tom. VIII. pag. 80. *Dialogue de Plutarque ſur la Muſique, traduit en françois. Avec des remarques.* Tom. X. pag. 111. *Remarques ſur le Dialogue de Plutarque touchant la Muſique.* Tom. X. pag. 180 — 310. Tom. XIII. pag. 173 — 316. Tom. XV. pag. 293 — 394. Tom. XVII. pag. 31 — 60. *Diſſertation ſervant d'Epilogue et de concluſion aux remarques ſur le traité de Plutarque touchant la Muſique; dans laquelle on compare*

la théorie de l'ancienne Muſique avec celle de la Muſique moderne. 1re. et 2de Partie. Tom. XVII. pag. 61 — 106. *Supplement à la Diſſertation ſur la théorie de l'ancienne Muſique, comparée avec celle de la Muſique moderne.* Tom. XVII. pag. 106 — 126. Alle dieſe meiſtens ſehr vortreffliche Abhandlungen haben wir eigentlich dem Abt **Fraguier** zu danken, der ſie durch eine kleine Schrift, die in den *Mem. de l'acad. royale* etc. abgedruckt iſt, veranlaßt hat. Dieſer glaubte, die Alten hätten das Wort Harmonie in eben der Bedeutung genommen, als die Neuern, und ſchloß daraus, daß ſie auch die vielſtimmige Muſik gekannt haben müßten. Dieſe Meynung zu widerlegen, ſchrieb **Bürette** nach und und nach alle dieſe Abhandlungen. Er ſtarb den 19. May 1747. in ſeinem 42. Jahr.

Burney (Charles) Doctor der Muſik zu London; *A general Hiſtory of Muſic, from the earlieſt ages to the preſent period.* Vol. I. II. London, 1776. 1782. 4. Der erſte Band enthält: Diſſertation on the Muſic of the ancients, in 10. Abſchnitten. Sie iſt unter dem Titel: **Abhandlung über die Muſik der Alten von Hrn. Hofr. Eſchenburg** ins Deutſche überſetzt, mit einigen Anmerkungen begleitet, und bey Schwickert 1781. 4. gedruckt worden. Die Geſchichte der griechiſchen Muſik insbeſondere wird in 6 Kapiteln abgehandelt, nach folgenden Aufſchriften: *Cap. 1.* Of the Muſic in Greece during the reſidence of Pagan Divinities, of the firſt order upon Earth. *Cap. 2.* Of the terreſtrial, or Demi-Gods. *Cap. 3.* Concerning the Muſic of Heroes and Heroic times. *Cap. 4.* Of the Muſic in Greece from the time of Homer till that country was ſubdued by the Romans, including the muſical Conteſts at the public Games, Olympic, Pythic, Nemean, Iſthmian, Panathenæan Games. *Cap. 5.* Of ancient muſical Sects, and Theories of Sound. *Cap. 6.* Of the Scolia, or Songs, of the ancient Greeks. Zuletzt folgen noch: additional Notes. Reflexions upon the conſtruction and uſe of ſome particular muſical inſtruments of antiquity.

Calviſius (Sethus): *De initio et progreſſu Muſices, et aliis quibusdam ad eam rem ſpectantibus, Exercitatio. Proemiſſa praelectioni Muſicae*, in ludo Senatorio Lipſienſi ad D. Thomam. Lipſ. 1600. 8. Dieſe Abhandlung iſt nur 65 Octavſeiten ſtark, enthält aber die Hauptbegebenheiten der Geſchichte der Muſik in einer ſehr richtigen Folge und Entwickelung.

Cerone (R. D. Pedro) de Bergamo: Muſico en la real Capilla de Napoles; *El Melopeo y Maeſtro.* Tractado de Muſica theorica y practica etc. En Napoles, 1613. fol. 6. Alphab. und 8 Bogen. (Nach **Walther** ſcheint dieſes Werk 1619 in Antwerpen zum zweytenmal gedruckt zu ſeyn.)

Dieſes koſtbare und ſeltene Werk, welches faſt alle muſikaliſche Gelehrſamkeit in ſich vereinigt, die vor der Erſcheinung deſſelben in den Schriften des **Boethius, Franchinus, Glareanus, Zarlino, Salinas, Artuſi, Galilei** u. ſ. f. einzeln zerſtreut war, iſt in 22 Bücher abgetheilt, und handelt vorzüglich im zweyten Buch auch von der Muſik der Griechen, nach folgenden Aufſchriften: *Lib. II. Cap. 24.* Porque los Muſicos modernos no hazen con la Muſica los effectos, que los antiguos hazian. *Cap. 27.* De las maneras de cantar, que tenian los Antiguos. *Cap. 28.* Quales materias cantaran los Antiguos. *Cap. 31.* De los inventores de algunos inſtrumentos muſicales. *Cap. 32.* De los inventores de los tres Generos; diatonico, chromatico y enharmonico. *Cap. 33.* Del Syſtema maximo; y del proceder de los tres generos en Muſica. *Cap. 34.* Del provecho de las cuerdas chromaticas en el genero diatonico. *Cap. 35.* De las Harmonias antiguas; de los inventores, de los Tonos antiguos; y de otras particularidades à eſte propoſito. *Cap. 36.* Del numero de los tonos antiguos, naturales y ſin arte; de como fueron nombrados diverſamente, y con differente orden. *Cap. 37.* Del numero de los tonos eccleſiaſticos antiguos y modernos; y de ſus nombres en griego.

Chateauneuf (Abbe de); *Dialogue sur la Musique des Anciens.* Paris, 1725. 12. 126 Seiten und 7 Kupfertafeln. Ist auch in der Bibliotheque françoise, ou Histoire litteraire de la France, Tom. V. Année 1725. pag. 179 — 277. abgedruckt.

Observations sur la Musique, la Flute et la Lyre des anciens; s. Bibliotheque françoise, Tom. V. pag. 107 — 125. Ist auf Veranlassung des *Dialogue sur la Mus. des Anciens* des Abt *Chateauneuf* geschrieben.

Chilmead (Edmund) ein englischer Philolog; *de Musica antiqua graeca.* 1672. Am Ende der Oxfordischen Ausgabe vom Aratus.

Donius (Jo. Bapt.) Patricius Fiorentinus geb. 1616; *de praestantia Musicae veteris, Libri tres totidem dialogis comprehensi, in quibus vetus ac recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur, adjecto ad finem Onomastico selectorum vocabulorum ad hanc facultatem cum elegantia, et proprietate tractandam pertinentium.* In dessen Opp. T. I. p. 71.

——— *Discorso mandato da Gio de Bardi a Giulio Caccini detto Romano, sopra la Musica antica, e il cantar bene.* In Opp. Tom. II. pag. 233. Der Verfasser starb 1669.

Ebeling (Johann Georg) (ob Cantor oder Professor der Musik, wie einige wollen, ist ungewiß) zu Stettin; *Archaeologiae Orphicae, sive antiquitates musicae*, Stettin, 1657. 4. Gehen nur bis aufs Jahr der Welt 3920, und sind nach dem Urtheil des **Fabricius** (Bibl. græc. lib. 3. cap 10.) sehr unbedeutend.

Eximeno (D. Antonio) ein Spanier, der aber seit mehreren Jahren in Rom lebt; *Dell' origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, de cadenza, e rinnovazione. In Roma,* 1774. 4. Enthält im **ersten Buch** des **zweyten Theils** *Cap. 1.* dell' origine, costumi e linguaggio de' Greci. *Cap. 2.* della musica de' Greci. *Cap. 3.* della Theorica musicale de' Greci. *Cap. 4.* de' modi musicali antichi. Das ganze Werk beträgt 2 Alphabete, 13 Bogen und hat viele Kupfertafeln. Als es der Verf. schrieb, hatte er erst seit vier Jahren, wie er selbst in der Vorrede sagt, einen Blick auf die Musik geworfen, daher kann man auch leicht begreifen, daß er noch nicht im Stande seyn konnte, seine Hypothese, die darauf hinausgeht, die Grundsätze der Musik aus den Sprachen herzuleiten, und überhaupt unsere Kunst nur auf eine gewisse Art von Prosodie zurück zu führen, so zu entwickeln, als sie sich vielleicht, von mehrerer Kunstkenntniß unterstützt, hätte entwickeln lassen. Der Verf. gesteht den Griechen auch die Kenntniß des Contrapunkts zu.

Gafori (Franchini) Laudensis, Regii Musici publice profitentis, delubrique Mediolanensis Phonasci, geb. zu Lodi im Meiländischen am 14. Jan. 1451; *De Harmonia musicorum instrumentorum Opus.* Impressum Mediolani 1518, da der Verf. schon 35 Jahre im Amte war fol. 100 Blätter. Das Werk ist in 4 Bücher abgetheilt, deren hauptsächlicher Inhalt sich über die musikalischen Lehrsätze der alten griechischen Harmoniker erstreckt, wenigstens derjenigen, die der Verf. zu seiner Zeit schon kennen konnte. Er erklärt die Natur des vollkommenen und unveränderlichen Systems, und so gut er damals konnte, die Klanggeschlechte der Alten, nebst den Verhältnissen der Consonanzen. Ferner erklärt er die Theilung des Tons, das Tetrachord, die verschiedenen Arten von Quarten, Quinten und Octaven, die Natur der arithmetischen und harmonischen Verhältnisse, und worin sie verschieden sind. Im vierten und letzten Buch endlich wird von den Modis der Alten gehandelt, worin er dem **Ptolemäus** zu folgen scheint, und die Dorische Tonart als die vortreflichste angiebt.

Ebend. *Practica Musicae utriusque cantus.* Mayland 1496. fol. und Brescia, 1502. fol. Das Werk ist in 4 Theile abgetheilt. Der **erste** handelt in 15 Kap. von den Tönen, Intervallen und Tonarten; der **zweyte** in 15 Kap. vom Takt, der **dritte** in 15 Kap. von der vielstimmigen Musik; und der

vierte in 15 Kap. von der mathematiſchen Muſik. Im dritten Theil wird den Griechen die Kenntniß des Contrapunkts zugeſprochen.

Gerbert (Martin) gefürſteter Abt zu St. Blaſien im Schwarzwald, geb. 1720; *De cantu et muſica ſacra a prima eccleſiae aetate usque ad praeſens tempus. Tom. I. II.* 1774. 4. Mit 35 Kupfertafeln. Dieſes ſchätzbare Werk enthält vorzüglich im zweyten Band verſchiedene hieher gehörige Artikel, nach folgenden Aufſchriften: *Lib. II. Cap. II.* Notæ muſicæ antiquæ græcæ. Ac vocabula apud Græcos. Specimina notarum græcarum. *Lib. III. Cap. I.* Polyphonia veteribus incognita. *Lib. IV. Cap. III.* De Cantu et Muſica recentiorum Græcorum etc. *Cap. ultim.* Vetus muſica recentiori comparata.

Glareanus (Henr. Loritus) geb. 1488. *Dodecachordon, Libri tres.* Baſel, 1547. fol. 1 Alphab. 16 Bogen. Die Hauptabſicht dieſes Werks war, die Lehre von den 12. Tonarten feſtzuſetzen, wobey die Lehrſätze der Griechen und des Boethius unterſucht werden. Der Verf. iſt auf der Seite derjenigen, welche den Griechen die Kenntniß des Contrapunkts abſprechen.

Hawkins (John) *A general Hiſtory of the Science and Practice of Muſic, in five Volumes.* London, 1776. 4. Mit einer Menge von Kupferſtichen und Holzſchnitten. Der gröſte Theil des erſten Bandes handelt von der Muſik der Griechen, und liefert reichliche Auszüge aus den alten Theoriſten.

Kepler (Johann) ein berühmter Aſtronom, geb. 1571; *Harmonices mundi libri quinque* Lincii, 1619. fol. Das dritte Buch handelt in 16 Kapiteln von muſikaliſchen Dingen, worin die Lehren der Pythagoräer und Platoniker von den muſikaliſchen Verhältniſſen der Weltkörper, und manche andere muſikaliſche Sätze der griechiſchen Theoriſten unterſucht werden. Die Kenntniß des Contrapunkts ſpricht der Verf. den Griechen ab. Im 16ten Kapitel: Quid ſit cantus per Harmoniam, ſeu figuratus, ſagt er, daß, wenn auch die Griechen eine Art von Baßbegleitung gehabt hätten, ſie nicht beſſer geweſen wäre, als das Brummen unſerer Dudelſäke. „In illo more nullum erat apud veteres majus artificium, quam apud noſtros utricularios.„ (Pag. 80.)

Kircher (Athanaſius), ein Jeſuit, geb. 1602; *Muſurgia univerſalis, ſive ars magna conſoni et diſſoni in X. libros digeſta.* Tom. I. II. Romæ, 1650. folio. Handelt viel von der Muſik der Griechen, vorzüglich aber im 6ten Buch von den Inſtrumenten der Alten, und im erſten Theil des 7ten Buchs, welches vom Verf. liber diacriticus genannt wird, von der griechiſchen Muſik insbeſondere. Obgleich Kircher ohne hinlängliche Beurtheilungskraft ſchrieb, ſo bleibt doch ſein Werk eine ſchätzbare Sammlung von Materialien.

Legipontius (Oliverius); *De Muſica, ejusque proprietatibus, origine, progreſſu, cultoribus, et ſtudio bene inſtituendo.* (In deſſen Diſſ. philologico-bibliographicis, Norimb. 1747. 4.) Der dritte §. dieſer ſehr guten Abhandlung handelt de muſicis veterum modis, eorumque diſcrimine, et cultura præſertim apud Græcos.

Malcolm (Alexander); *A Treatiſe of Muſic, ſpeculative, practical, and philoſophical.* Edinburgh, 1721. 8. Das 14te Kapitel dieſes ſehr gründlichen Werks handelt of the ancient Muſic, nach folgenden Aufſchriften: §. 1. Of the Name, with the various definitions and diviſions of the ſcience. §. 2. The invention and antiquity of Muſic, with the excellency of the art in the various ends and uſes of it. §. 3. Of the excellency and various uſes of Muſic. §. 4. Explaning the Harmonic Principles of the Ancients: and their Scale of Muſic. Introduction. Of the ancient Writers on Muſic. Of the ancient Harmonica. Of Sound. Of Concords. Of Syſtems. Of the Genera. Of the Diagramma or Scale. Of tones or modes. Of mutations. Of the ancient Notes, and writing of Muſic. §. 5. A ſhort hiſtory of the improvements in Muſic. §. 6. The ancient et modern Muſic compared.

Im Jahr 1779 iſt ein Auszug aus dieſem Werke gedruckt worden, worin die vorzüglichſten Artikel, welche die Muſik der Griechen betreffen, beybehalten ſind. Die erſte Ausgabe iſt 608 S. ſtark, der Auszug hingegen nur 104.

Marpurg (Friedr. Wilh.); **Kritiſche Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik.** Nebſt 8 Kupfertafeln. Berlin, 1759. 4. 1 Alphabet und 9 Bogen. Handelt vorzüglich die Geſchichte und Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik ab.

Martini (Giambatiſta) ein Minorit in Bologna; *Storia della Muſica.* T. I. 1757. T. II. 1770. T. III. 1781. 4. Enthält folgende hierher gehörige Artikel:

Tom. I. Diſſert. I. Qual ſia il canto agli Uomini naturale. *Diſſert. II.* Qual canto in conſonanza uſaſſero gli Antichi. *Tom. III.* Prefazione. *Cap. 1.* dell' origine della Muſica ſecondo gli antichi e particulamente ſecondo i Greci. *Cap. 2.* Muſica de' tempi favoloſi par rapporto alle loro divinità. *Cap. 3.* degli Dei terreſtri, o Semidei. *Cap. 4.* degli Eroi. *Cap. 5.* Eroi della Storia favoloſa. *Cap. 6.* d'altri Muſici, che fiorirono ne'tempi oſcuri ſino al principio delle Olimpiadi. *Cap. 7.* da Omero ſino al principio delle Olimpiadi. *Cap. 8.* della Muſica ne' Sacrifici, nelle Feſte, ne' Conviti nelle Nozze, e ne' Funerali. *Cap. 9.* delle Gare, e Giuochi Muſicali. *Diſſertazione I.* Dell' univerſalità della Muſica appreſſo de' Greci. *Diſſert. II.* Qualità ſingolari della Muſica de' Greci. *Diſſert. III.* Pregi della Muſica de' Greci, e maraviglioſi effetti da eſſa prodotti. *Tom. III.* Prefazione. *Cap. 1.* della Muſica de' Greci dallo ſtabilimento delle Olimpiadi ſino all' introduzzione della Dramatica. *Cap. 2.* de' Poeti melici, Lirici, Muſici, chi fiorirono dal Principio delle Olimpiadi ſine allo ſtabilimento della Drammatica Poeſia. *Cap. 3.* della Drammatica Poeſia. *Cap. 4.* Proſeguimento della Drammatica Poeſia, ove ſingolarmente trattaſi della Commedia media, e della nuova. *Cap. 5.* della Muſica con la quale venivano accompagnati da' Greci i Drammi tanto tragici che comici. *Cap. 6.* degl' Uomini illuſtri Greci, che Maeſtri furono nella Muſica, ſi theorica che prattica. *Cap. 7.* altri Scrittori Greci ſingolarmente Filoſofi che fiorirono nella Muſica. *Cap. 8.* Greci Profeſſori di Muſica tanto theorica, che prattica, de'quali buona parte non può ſuſſarſi il tempo, in cui fiorirono. *Diſſertazione I.* Degli effetti prodigioſi prodotti della Muſica degli antichi Greci. — Indice dei Perſonaggi, dei quali ſi fa particolar menzione. — Indice degli Autori.

Der Verfaſſer ſtarb am 3 Aug. 1784 zu Bologna im 78 Jahr ſeines Alters. Noch muß angeführt werden, daß von den beyden erſten Banden dieſes Werks auch eine Ausgabe in Folio veranſtaltet iſt, die mit der Quartausgabe zugleich gedruckt wurde.

Lettere di Saverio Mattei, e di varj Letterati ſuoi amici, ſpecialmente di Monſig. *Giuſeppe Ippoliti*, Veſcovo di Piſtoja, e del Chiariſſimo Ab. *Pietro Metaſtaſio*, in cui ſi propongono vicendevolmente, e ſi ſciolgono varj dubbj, per maggior illuſtrazione dell' Opera, *e ſpecialmente intorno alla Muſica antica, e moderna.* Padua, 1780. 8. Dieſer Briefwechſel iſt im achten Band der von Sav. Mattei herausgegebenen Ueberſetzung der Pſalmen enthalten, und es wird darin den Griechen die Kenntniß der vielſtimmigen Muſik zugeſtanden.

Merſenne (Marin) ein Minorit, geb. 1583. *Harmonicorum libri XII. in quibus agitur de ſonorum natura, cauſis et effectibus: de conſonantiis, diſſonantiis, rationibus, generibus, modis, cantibus, compoſitione, orbisque totius harmonicis inſtrumentis.* Paris, 1652 Fol. 86 Bogen. Dieſes Werk war urſprünglich franzöſiſch geſchrieben, und wurde zu Paris 1636 unter dem Titel: *L'harmonie univerſelle, contenant la theorie e la pratique de la Muſique* gedruckt. Im Jahr 1648 wurde es zuerſt in lateiniſcher Sprache mit Zuſätzen herausgegeben, und im Jahr 1652 eine Editio nova, aucta et correcta, wie auf dem Titelblat ſteht. Es iſt übrigens in dieſem Werke eine weitläuftige muſikgelehrſamkeit enthalten, die ſich auch auf die Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik und muſikaliſchen Inſtrumente

erstreckt. Die Kenntniß der Harmonie wird den Griechen abgesprochen. Der Verf. glaubt aber, ihre Musik könne demohngeachtet schöner gewesen seyn, als die unsrige.

Montucla, Mitglied der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften; *Histoire des Mathematiques* etc. T. I. II. à Paris, 1758. 4. Enthält von S. 122 bis 136 eine kurze Geschichte der griechischen Musik, weil der Verf. die Musik nach Art der ältern Mathematiker mit unter die mathematischen Wissenschaften rechnet. Ueber das historische Verdienst des Verf. in den übrigen Gegenständen seines Werks darf hier nicht geurtheilt werden; aber das wenige, was von der Musik gesagt wird, ist sehr leicht und flüchtig behandelt. Der Verf. glaubt z. B. daß die Tonarten der Griechen nicht unsern Molltönen, sondern allen Nachrichten zuwider, unsern Durtönen ähnlich gewesen sind.

Pfeiffer (Johann Philipp) Dr. der Theol. und Professor zu Königsberg geb. das. 1645; *Antiquitatum graecarum gentilium sacrarum, politicarum, militarium et oeconomicarum Libri IV.* Königsberg und Leipzig 1689. 4. Das 64ste Kapitel des 2ten Buchs handelt auf 9 Blättern von Musik, folgenden Inhalts: Musicam docebant fœminæ honestiores; Musicam quidam aspernati; Musica pueros docenda et cur; Musicæ vox quare quibusdam displiceat; Musica artium antiquissima; Musicæ autores; Musicæ scientia Pythagoras videtur; Musicæ notæ; Musica instrumenta; Musici modi; Musicæ fines tres; Musicæ efficacia e diversitate modorum; Musicæ vis et efficacia in animos hominum magna; itemque in corpora; musica medetur morbis; musica immutata et Reipubl. forma mutari solet; Musicæ mutatio prohibita; Musica non omnis decet pueros; Musicæ initium a cantu præprimis discanto faciebant; Musici cantus in laudem Deorum, in conviviis post sacrificia etc.

Praetorius (Michael) Kapellmeister zu Braunschweig, geb. 1571. *Syntagma musicum* etc. Wolfenbüttel und Wittenberg, 1614. 1618. 4. Drey Theile. Handelt vorzüglich im zweyten Abschnitt des zweyten Theils von den Instrumenten, und von der Musik der Griechen.

Printz (Wolfg. Casp.); **Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst** u. s. f. Dresden, 1690. 4. Das sechste und siebente Kapitel gehört hauptsächlich hieher.

Riccius (Angel Maria) græc. litterar. Prof. *Dissertatio de Achille Cithara canente, veterique Graecorum Musica.* v. in eiusd. Dissertationibus Homericis. Florent. 1741. 4. Vol. II. pag. 31-40.

— *„Dissertatio de Musica virili et effeminata Graecorum, nonnullisque aliis ad cognitionem Musicae pertinentibus.* Ibid. Vol. III. pag. 41-50.

Rousier. Memoire sur la Musique des Anciens, où l'on expose le principe des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers Systemes de Musique chez les Grecs, les Chinois et les Egyptiens, et celui des Modernes. **Paris**, 1770. 4. Der Verf. kannte in seinem 25sten Jahr noch keine Note, und wußte überhaupt nichts von Musik; in seinem 30sten Jahr gehörte er aber, wie *La Borde* (essai sur la Mus.) wenigstens sagt, schon unter die ersten musikalischen Schriftsteller seines Jahrhunderts.

Sacchi (D. Giovenale) ein Barnabit und Professor der Beredsamkeit in Mailand; *Della natura, e perfezione della antica musica de' Greci, e della utilità che ci potremmo noi promettere dalla nostra applicandola secondo il loro esempio alla educazione de' Giovani. Dissertazioni III.* In Milano, 1778. 8. 207 Seiten.

Ist ein sehr gutes Werk, und würde noch besser seyn, wenn der Verf. nicht allzuschwärmerisch von der Musik der Griechen eingenommen wäre. In der ersten Dissertation wird bewiesen, daß die Musik der Griechen der unsrigen ganz ähnlich gewesen sey, und weder eine andere Rhythmik, noch andere Verhältnisse der Töne gehabt habe. Die zweyte Dissertation handelt die Frage ab, ob die alte oder neuere Musik vollkommener sey. Sie enthält sieben Kapitel, und der Verf. läßt die Frage eigentlich unentschieden. Er läßt den Neuern Recht wiederfahren, den Griechen aber etwas mehr als Recht.

In der dritten **Diſſertation** wird von dem Nutzen gehandelt, den die Muſik leiſten könnte, wenn ſie bey der Erziehung der Jugend gebraucht würde.

Salinas (Franciſcus) Burgenſis Abbas St. Paneratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticenſi Muſicæ Profeſſor; *de Muſica libri ſeptem, in quibus ejus doctrinæ veritas tam quæ ad Harmoniam, quam quæ ad Rhythmum pertinent, juxta ſenſus ac rationis judicium oſtenditur, et demonſtratur.* Salmanticæ, 1577 Fol. 438 Seiten, ohne das 4½ Bogen ſtarke Regiſter. Inhalt: *Lib. I.* de Muſicæ univerſalis duplici diviſione, altera juxta poſitiones antiquorum, altera nuper excogitata. In 28 Kapiteln. *Lib. II.* quod non numerus per ſe, neque ſonus ab Harmonico conſiderandus ſit, ſed uterque ſimul: et quot modis Soni nomen accipiatur. In 30 Kapiteln. *Lib. III.* quid ſit genus in muſica et quot ſint genera melodiarum. In 32 Kapiteln. *Lib. IV.* quid ſit ſpecies in muſica, et quomodo differat a genere, et de ſpeciebus conſonantiarum juxta *Euclidis* et *Ptolemaei* et *Boethii* poſitiones. In 33 Kapiteln. *Lib. V.* quid ſit Rhythmus, a quo altera Muſicæ pars Rhythmica nominatur, juxta *Philoxeni* et *Platonis*, et aliorum definitiones, et quo pacto Rhythmus Oratorius et Poeticus a Muſico differant. In 25 Kapiteln. *Lib. VI.* quod non ponenda ſit tertia Muſica pars, quæ metrica nominatur, ſed ad rhythmicam metrorum tranſlatio pertineat: et utrum plus laudis mereantur, qui tenorem unius vocis metrica lege conſtantem invenerint, an qui inventum artificioſo plurium vocum cantu compoſuerint. In 22 Kapiteln. *Lib. VII.* de Metri et Verſus differentia, et de verſus nominis etymologia. In 32 Kapiteln.

Der Verfaſſer dieſes herrlichen Werks ſtarb 1590 im 77ſten Jahr ſeines Lebens.

Stillingfleet (Benjamin) ein engliſcher Dichter und Naturforſcher; *Principles and Power of Harmony*, 1771. Das Werk iſt ein Commentar über den Trattato di Muſica von **Tartini**, worin den Griechen die Kenntniß des Contrapunkts abgeſprochen wird. **Stillingfleet** behauptet das Gegentheil.

Tartini (Giuſeppe); *Trattato di Muſica ſecondo la vera ſcienza dell' armonia.* Padua, 1754. 4. Der Verfaſſer führt wichtige Gründe an, daß die Griechen den Contrapunkt nicht gekannt haben.

Tevo (Zaccaria) ein Franciſcanermönch aus Sicilien, der aber als Tonkünſtler in Venedig lebte; *Il muſico Teſtore.* 1706. 4. Das Werk beſteht aus vier Theilen. Die beyden erſten Theile enthalten das meiſte von der griechiſchen Muſik nach folgenden Aufſchriften: *P. I. cap. 13.* Qual foſſe l' antica muſica. *Cap. 14.* Quanto foſſe rozza l' antica muſica. *P. II. cap. 10.* Delli Tetracordi, e Generi della muſica. *Cap. 11.* Del Siſtema greco ed antico, ſua inventione, e diviſione.

Vallerius (Georgius) Sudermannus; *Meletema de antiqua et medii ævi muſica.* Upſal. 1706. 12. 102 Seiten. ſ. Mem. de Trevoux, Tom. XXXI. pag. 605.

Venſky (Georg) Rector zu Halberſtadt; **Auszug** aus Rollins Abhandlung von der Muſik, im 6ſten Hauptſtück des 2ten Buchs ſeiner *Hiſtoire ancienne.* Handelt **im 1ſten Abſchnitt: Von der eigentlichen Tonkunſt, wie ſie unter uns bekannt iſt.** §. 1. Von dem Urſprunge und der wunderbaren Wirkung der Tonkunſt. §. 2. Von denjenigen, die die Muſik und Inſtrumente erfunden oder vollkommen gemacht haben. §. 3. Die Muſik der Alten war einfältig, ernſthaft, männlich. Die Zeit, wenn ſie verdorben worden. §. 4. Von den verſchiedenen Arten der alten Muſik, den Melodeyen, und von dem Urſprunge der Noten. §. 5. Muß man aber die neuere Muſik der alten vorziehen? **Zweyter Abſchnitt. Von den Theilen der Muſik, die nur bey den Alten üblich waren.** §. 1. Die Ausſprache auf der Schaubühne wurde in Noten geſetzt. §. 2. Die Muſik regierte nicht nur die Ausſprache in einer Rede, ſondern auch die Gebärden. §. 3. Die Römer theilten öfters die Verrichtung auf der Schaubühne; einer mußte die Worte ſprechen, der andere die Gebärden dazu machen.

Vincentius Bellovacenſis, ein Dominicanermönch aus dem 13 Jahrhundert, ſtand bey **Ludwig** *IX.* in Frankreich als Hofmeiſter ſeiner Söhne, und ſchrieb unter andern ſpeculum doctrinale,

hiſtoriale, naturale et morale. Im Speculo doctr. wird Libro XVII. in 26 Kapiteln auch von Muſik gehandelt, folgenden Inhalts: *Cap. 1.* de Muſica. Hier wird eine Definition des Arabiſchen Philoſophen *Alpharabius* beygebracht, der am Ende des 10 Jahrhunderts lebte: Muſica comprehendit cognitionem ſpecierum armoniæ, et illud ex quo componitur, et quibus modis. *Cap. 2.* de excellentia Muſicæ. *Cap. 3.* de obſervantia moralitatis in muſica. (Platoniſche Meynungen). *Cap. 4.* de variis effectibus muſicæ. (Nach Pythagoras). *Cap. 5.* Adhuc de eodem. *Cap. 6.* Diviſio Muſicæ ſecundum *Alpharabium*. (Dividitur Muſica in *activam* et *ſpeculativam*. Activa proprietas eſt invenire armonias ſenſitivas ex inſtrumentis, quæ parata ſunt eis vel natura vel arte. Speculativa vero dat eorum ſcientias et rationes et cauſas). *Cap. 7.* Alia diviſio (in mundanam, humanam et inſtrumentalem). *Cap. 8.* Subdiviſiones ejusdem. *Cap. 9.* de elementis muſicæ inſtrumentalis, de ſonis. *Cap. 10.* de ſonorum differentiis et ſpeciebus inæqualitatis. *Cap. 11.* Quæ ſpecies inæqualitatis aptentur conſonantiis. *Cap. 12.* de proportionibus muſicis. *Cap. 13.* de conſonantia. (Conſonantia eſt ſoni acuti gravisque mixtura). Diſſonantia vero eſt duorum ſonorum ſibimet permixtorum ad aurem veniens aſpera atque injucunda percuſſio). *Cap. 14.* Quod in muſica non ſit penitus inniendum ſenſui ſed amplius rationi. *Cap. 15.* Qualiter Pythagoras conſonantiarum proportiones inveſtigavit. (Von dem Schmiedeambos). *Cap. 16.* Adhuc de eodem et de Tubal. *Cap. 17.* de differentiis vocum ex muſica 1 libro. *Cap. 18.* de modo audiendi ſive formandi auditum (Fortpflanzung des Schalls). *Cap. 19.* de ſpeciebus cantilenarum. (Die 3 Klanggeſchlechte werden hier erklärt). *Cap. 20.* de armonica regula. *Cap. 21.* de differentiis vocum juxta Ptolomeum. *Cap. 22.* de partibus muſicæ juxta Iſidorum. *Cap. 23.* de prima parte muſicæ, quæ dicitur armonica. *Cap. 24.* de ſecunda quæ dicitur organica. *Cap. 25.* de tertia quæ dicitur rhythmica. *Cap. 26.* Quod ſcientia muſicæ magis ſit in ſpeculatione quam in operatione. (Ex muſica Boethii lib. 1).

Voſſius (Gerhard Joan) geb. 1577 *de quatuor artibus popularibus, Grammatice, Gymnaſtice, Muſice et Graphice, Liber.* Amſterdam, 1650. 4. Handelt in 50 §§. von Muſik nach griechiſchen Grundſätzen.

Ejusd de univerſae Matheſeos natura et conſtitutione, liber. Amſterdam, 1650. 4. Handelt im Kap. 19. 20. 21. 22. und 59. ebenfalls meiſtens von der Muſik und den Muſikern der Griechen.

Ejusd. de artis poeticae natura et conſtitutione liber. Amſterdam, 1647. 4. Hat folgenden muſikaliſchen Inhalt: Muſicen homines ab avibus didiceruut. Quæ ore ſit, ſimplicior eſt, et natura prior. Tempore etiam præcedere credibile. Muſica illa pedum item antiquiſſima. Non ſine cantu agirari ſolet. Cur quandoque ſumatur pro poetica. Muſici antiquitus iidem erant, ac poetæ. Poſtea ſe, ut ari.

Ejusd. Poeticarum inſtitutionum libri III. Amſterdam, 1647. 4. Handelt von der Muſik der Griechen, in ſo weit ſie mit der Dichtkunſt und theatraliſchen Vorſtellungen zuſammenhieng.

Zarlino (M. Gioſeffo) da Gioggia, Maeſtro di Capella in S. Marco di Venezia: *Iſtitutioni harmoniche*, nelle quali, oltra le materie appartenenti alla muſica, ſi trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Hiſtorici e di Filoſofi. In Venezia, 1562. Fol. Das Werk iſt in 4 Theile getheilt, worin zerſtreut von der Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik gehandelt wird. Eine frühere Ausgabe kam ſchon 1558 in Fol. heraus. Auch die *Dimoſtrationi harmoniche* (Venet. 1571 Fol.) und die *Sopplimenti muſicali* (Venet. 1588 Fol.) enthalten vieles, was zur Geſchichte der griechiſchen Muſik gehört, und Zarlino war überhaupt einer der erſten, welcher im 16ten Jahrhundert die Unzulänglichkeit der griechiſchen muſikaliſchen Lehrſätze erkannte, und ſie verbeſſerte.

§. 189.

Schriften über die harmonikaliſchen Theile der griechiſchen Muſik ſind:

Memoires ſur les proportions muſicales, le Genre Enharmonique des Grecs et celui des modernes, par l'Auteur de l'Eſſai ſur la Muſique, (de la Borde) avec les obſervations de Mr. Vandermonde, et des remarques de l'Abbé Rouſſier. Supplement à l'Eſſai ſur la Muſique. Paris, bey Lamy, 1781. 4. 70 Seiten. Iſt durch eine kleine Schrift von 65 Seiten, unter dem Titel: *Errata de l'Eſſai ſur la Muſique* etc. veranlaſt, die von einer Dame geſchrieben ſeyn ſoll, um den vom Verf. getadelten J. J. Rouſſeau zu rächen. S. Journ. Encyclop. Juillet 1781. p. 282 — 299.

Bottrigari (Ercole), ein Edelmann aus Bologna, geb. 1531. *Il Patrizio, overo de' tetracordi armonici di Ariſtoſſeno, parere e tetra dimoſtrazione.* In Bologna, 1593. 4. Die Veranlaſſung zu dieſem Werk war folgende: *Franceſco Patritio*, ein Mann von groſſer Gelehrſamkeit, hatte ein Buch geſchrieben: *Della Poetica, deca iſtoriale, deca diſputata*, worin von Muſik überhaupt, beſonders aber von den Klanggeſchlechten geſprochen, und behauptet wird, daß die Theilung der Tetrachorde, welche Euclid angenommen hat, die vorzüglichſte ſey. Bottrigari war ein Ariſtoxenianer und alſo entgegengeſetzter Meynung. Er ſtarb 1609.

Cerceau (Pere du), ein Jeſuit zu Paris. *Diſſertation adreſſée au Pere Souciet, où l'on examine la Traduction et les remarques de Monſieur Dacier ſur un endroit d'Horace; et où l'on explique par occaſion, ce qui regarde le Tetracorde chez les Grecs.* In den Mem. de Trevoux, T. LII. pag. 100 — 141. 284 — 310.

Addition à la Diſſertation etc. Ebendaſ. p. 605 — 629. T. LIII. p. 1223 — 1254. 1420. Handelt in 7 §§. 1) Du Tetracorde ſimple et du Caractère de ſes quatre cordes. 2) Des differens genres et des differentes eſpeces de Muſique chez les Anciens; et en quoi conſiſtoit cette difference. 3) Où l'on montre ce qui faiſoit la difference des deux Syſtemes πυκνὸν Pycnon et ἄπυκνον Apycnon, auſſi-bien que des tons ainſi nommez dans le Tetracorde ſimple. 4) De l'Heptacorde et de l'Octocorde compoſez de deux Tetracordes unis enſembles et de la diſtinction des tons qui y entrent. 5) Des inſtrumens compoſez des trois Tetracordes. 6) Des inſtrumens compoſez de quatre Tetracordes. 7) Du Syſtême où il entre cinq Tetracordes.

—— —— *Reponſe à une objection qu'on lui a faite dans le Journal des Sçavans, du mois de Mai, p. 1725. ſur l'Explication qu'il a donnée d'un Paſſage d'Horace.* In den Mem. de Trevoux, T. XV. p. 2085 — 2189. T. LVI. p. 69 — 98. 234 — 250.

Replique pour l'un des Auteurs du Journal des Sçavans à la réponſe qu'on lui a faite dans les Mem. de Trevoux des mois de Nov. et Dec. 1728. de R. Pere du Cerceau de la Compagnie de Jeſus, au Sujet d'une objection faite à ce Pere dans le Journal des Sçav. du mois d'Oct. 1728. p. 147. Im Journ. des Scav. 1729. T. LXXXVIII. p. 300 — 402.

Doni (Gio. Batiſta) Patrizio Fiorentino geb. 1616; *Trattato ſopra il Genere enarmonico.* In deſſen Opp. T. I. p. 279 — 223.

—— *Diſcorſo del Syntono di Didimo, e di Tolomeo.* Al P. Athanaſio Kircher a Roma. In deſſen Operibus T. I. p. 349.

—— *Diſcorſo del Diatonico equabile di Tolomeo.* Al Sig. Pietro Eredia a Roma.

—— *Diſcorſo, quale ſpezie di Diatonico ſi uſaſſe dagli Antichi, e quale oggi ſi pratichi.* Al Sig. Franceſco Nigetti. In deſſen Opp. T. I. p. 356.

—— *Progymnaſtica Muſicas pars veterum reſtituta et ad hodiernam praxin redacta.* Libri II. Der Hauptinhalt iſt folgender: *Lib. I.* in quo verus Syſtema muſicum, ejusque Diagramma præponitur atque illuſtratur, novæque ſemeiographiæ ſpecies afferuntur. *Lib. II.* in quo Progymna-

ſticæ Græcorum ſyllabæ exhibentur, noſtræque earum exemplo repurgantur, et muſicarum præexercitationum accuratior methodus oſtenditur. In deſſen Opp. T. I. p. 205.

Keeble (John) Organiſt of St. Georg's-Church, Hanover-Square; *The Theory of Harmonics: or an illuſtration of the grecian Harmonica.* In two Parts. I. As it is maintained by *Euclid*, *Ariſtoxenus*, and *Bacchius ſenior*. II. As it is eſtabliſhed on the doctrine of the *Ratio:* in which are explained the two Diagrams of *Gaudentius*, and the Pythagorean Numbers in *Nicomachus*. With Plates, an Introduction to each Part, and a general Index. London, 1784. qr. 4.

Der Verf. iſt ein Schüler des verſtorbenen Dr. Pepuſch, und hat mit ſeinem Lehrer über den Werth der griechiſchen Muſik, die er über alles erhebt, einerley Meynung.

Pepuſch (John Chriſtoph) Muſ. D. et F. R. S. *Of the various Genera and Species of Muſic among the Ancients, with ſome Obſervations concerning their Scale; in a Letter to Mr. Abraham de Moivre, F. R. S.*

In den Philoſ. Tranſactions Vol. 44. P. I. for the Year 1746. p. 266 — 274.

Rochefort (M. de) Mitglied der Acad. des Inſcriptions et belles lettres zu Paris; hat 1776. in einer akademiſchen Sitzung eine Abhandlung vorgeleſen: *Recherches ſur l'harmonie et les accords de Muſique des Anciens*, worinnen behauptet wird, daß, wenn auch die Griechen die Kunſt des Contrapunkts nicht ſo weit getrieben hätten, als wir, man ſich doch nicht einbilden müſſe, daß ſie ſo ganz eingeſchränkt in dieſer Kunſt geweſen wären, als man gemeiniglich glaubt. Die Abhandlung wurde 1780. in den Memoires des Inſcr. Vol. XLI. pag. 365 — 381. unter dem Titel: *Recherches ſur la Symphonie des Anciens*, abgedruckt.

Stiles (Sir Franciſ. Haſkins Eyles, Bart. F. R. S.) *An Explanation of the Modes or Tones in the ancient Grecian Muſic.* In den Philoſophical Transactions for the Year 1760. Vol. 51. P. II. pag. 695 — 773. Hat folgende 6 Abtheilungen: 1) To explain the harmonic doctrine, as far as concerns the ſeven modes admitted by Ptolemey. 2) To explain the muſical doctrine of the ſame modes, and ſhew its agreement with the harmonic. 3) To explain the eight harmonic modes rejected by Ptolemey, and give at large his reaſons for excluding them. 4) To point out ſomething of the origin of the two doctrines. 5) To ſhew how far the preceding explanations may be ſupported by arguments, or warranted by the teſtimony of antient writers. 6) To conſider how this ſubject has been underſtood by Meibomius, Wallis and ſome few others that have wrote ſince, and in what reſpect their explanations differ from my own.

Vincentino (D. Nicola); *L'antica Muſica, ridotta alla moderna prattica, con le dichiarazioni, e con gli Eſſempi de i tre generi, con de loro ſpetie, e con l'invenzione d'un nuovo Strumento nel quale ſi contiene tutta la perfetta Muſica.* Rom, 1557. Fol. Nach Martini iſt das Werk ſchon 1555. gedruckt. In dieſem Werke wird von dem enharmoniſchen Klanggeſchlecht ausführlicher gehandelt, als in irgend einem andern. Der Verf. ließ ſein Portrait davor ſetzen, mit der Inſchrift: *Nicolaus Vincentinus anno ætatis ſuæ 44.* und um den Kopf herum: *Archicymbali diviſionis chromatici ac enharmonici generis practicæ inventor.*

§. 190.

Schriften vom Geſang und der theatraliſchen Muſik der Griechen ſind:

Arnaud (Mr. l'Abbé franzöſiſcher Akademiſt; *Sur les accents de la langue grecque*, in den Mem. de l'academie des inſcriptions Tom. XXXII. p. 432. in 4to, oder Tom. LVIII. p. 310. in 12mo. In dieſer Abhandlung werden viele Umſtände, die Beſchaffenheit der alten Muſik betreffend, weitläuftig

erörtert. Es iſt auch von ihm ein Brief an den Graf Caylus 1754 gedruckt, worin er eine Rhetorik der Muſik ankündigt.

Arteago (Stellano) Socio dell' Academia delle Scienze, arti e belle lettere di Padova; *Le Rivoluzioni del Teatro muſicale italiano, dalla ſua origine fino al preſente*, Tom. I. II. In Venezia, 1785. 8. Außer vielen andern Betrachtungen über die griechiſche Muſik wird gehandelt: *Cap. 3.* Perdita della Muſica antica Rappreſentazioni de' Secoli barbari. Paralello fra eſſe, e quello dei Greci. *Cap. 12.* Paralello della poeſia e muſica moderne con quelle dei Greci. Motivi della perfezion degli antichi, e inconvenienti inerenti del noſtro ſiſtema muſicale.

Bos (Jean Baptiſte, du) geb. zu Beauvois 1670; *Réflexions critiques ſur la Poëſie et ſur la Peinture.* Dresden, bey Walther. 1760. T. I. II. III. 8. Enthält eine weitläuftige und ſehr ſchätzbare Abhandlung von den theatraliſchen Vorſtellungen der Alten, von welcher eine deutſche Ueberſetzung von Leſſing in Marpurgs hiſtor. krit. Beyträgen B. 2. p. 448. und 521. B. 3. p. 80. 268. 345. 435. B. 4. p. 151. 337. 498. B. 5. p. 45. abgedruckt iſt. Im Original machte ſie den dritten Band aus. Der Verf. ſagt, die Muſik ſey bey den Alten geweſen: *Ars decoris in motibus et motibus.* Aus dieſem größern Umfang erklärt er ſich auch die großen Wirkungen, welche man ihr beylegt. Er ſtarb zu Paris, 1742.

Bougeant (Pere), ein Jeſuit; *Diſſertation ſur la recitation ou le chant des anciennes Tragédies des Grecs et des Romains.* In den Mem. de Trevoux, T. LXVIII. p. 248 — 279.

Doni (Gio Batiſta) Patrizio Fiorentino, geb. 1616. *Trattato della muſica Scenica.* In Opp. T. II. pag. 1.

Lezione prima recitata in Camera del. S. Card. Barbarino nel 1624. *ſe le Azioni Drammatiche ſi rappreſentavano in tutto, o in parte.* Ibid. T. II. p. 145.

Lezione ſeconda recitata nell' iſtello luogo, e anno. p. 153.

Lezione 1. del modo tenuto dagli Antichi nel rappreſentare le Tragedie, e Commedie. Ibid. pag. 163.

Lezione 2. Sopra la R'inpſodia, recitata nell' academia della Cruſca. Ib. p. 181.

Lezione 3. Sopra il Modo antico, recitata nella medeſima Academia. Ib. p. 186.

Lezione 4. Sopra la Muſica Scenica, recitata nella detta Academia. Ib. p. 192.

Lezione 5. Sopra la Muſica Scenica, recitata nell' iſteſſa Academia. Ib. p. 198.

Diſcorſo della Ritmopeia de' Verſi latini, e della Melodia de' Cori Tragici al S. Gio. Jacopo Buccardi. Ib. p. 203.

Appendice a' Trattati di Muſica di Gio. B. Doni, continente una nuova operetta del medeſimo *ſopra la Muſica Scenica.* Opp. T. II.

Frammento di un Trattato *della Muſica degli Antichi, e delle Macchine Sceniche*, di un Anonimo, tratto da un Codice della Libreria Magliabechiana. Opp. T. II.

Duclos (Charles); Mitglied der Akad. der Inſchriften und ſchönen Wiſſenſchaften in Paris, geſt. daſelbſt 1772. *Mém. ſur l'art de partager l'action theatrale, et ſur celui de noter la declamation, qu'on prétend avoir été en uſage chez les Romains.* In den Mem. de l'acad. roy. des inſcript. T. XXI. pag. 191 — 208.

Auch im Dictionaire Encyclopédique kommt ein Artikel: *Declamation des Anciens*, von eben dieſem Verf. vor, worin von dem Antheil, den die Muſik an der griechiſchen Declamation gehabt haben mag, ausführlich gehandelt wird.

Arn. Herm. Ludov. Heeren, Diſſertatio de chori Græcorum tragici natura et indole, ratione argumenti habita. Goetting. typis J. Chriſt. Dieterich, 1784. 4. 48 Seiten. Die Beſchaffenheit der

Chöre wird aus den ältern Schauspieldichtern gezeigt. Der Verf. findet zwey Hauptgattungen derselben, nämlich solche, die beym Anfang und Ende der Episoden, und solche, die zwischen den Akten gesungen wurden. Die erste Gattung wird in drey Klassen nach ihrem Inhalt abgetheilt, nämlich 1) in Loblieder; 2) in Trauerlieder, und 3) in Lehrgedichte. Diese letzten enthielten Klugheitslehren, aus der vorhergehenden Handlung abgezogen.

Die Dichter, aus deren auf uns gekommenen Werken die Beweise und Beyspiele gesammelt werden, sind **Aeschylus, Sophocles** und **Euripides**. Die bemerkte Beschaffenheit der Chöre findet sich nur beym Aeschylus genau so; beym Sophocles und Euripides sind schon sowol an Inhalt als mit dem Platz, welchen sie in Trauerspielen einnahmen, einige Veränderungen gemacht worden.

Menetrier (Claude François) geb. zu Lyon 1631. *Des Representations en Musique, anciennes et modernes.* Paris, 1681. 12. Handelt auch von den theatralischen Vorstellungen der Griechen.

Navar (Louis de la) ein französischer Akademist; *Dissertation sur les Chansons de l'ancienne Grece.* S. Memoires de Litt. Tom. XIII. p. 496 — 516.

Eine deutsche Uebersetzung von Hrn. Ebert s. in Marpurgs hist. krit. Beytr. B. 4. S. 424 — 497. Handelt 1) von den Tischliedern; 2) von den Liedern, die gewissen Handthierungen eigen waren, oder bey gewissen Gelegenheiten gebraucht wurden.

Patrizio (Francesco) ein Philosoph, geb. zu Clisso in Dalmatien 1529 oder 1530; *Della Poetica, dieta istoriale, dieta disputata.* Ferrara, 1586. Im 5ten, 6ten und 7ten Buch des zweyten Theils handelt der Verf. von der Art und Weise, wie die Griechen gesungen haben, so wie auch von ihren Tetrachorden. Bottrigari widerlegte vorzüglich seine Meynung von den Tetrachorden in seinem sogenannten Patrizio u. s. f. Nach dem Tode des Bottrigari wurde aber Patrizio wieder vom Artusi vertheidigt.

Quirini Primordia Corcyrae. Brix. 1638. 4to. Enthält *Cap. 13.* Phaeacum mensae adhibitus cantor Demodocus. Canit Ulyssis et Achillis contentionem, ac deinceps Trojae excidium, Ulysse ad utramque cantilenam lacrymas fundente. Corcyra Demodoci patria, non autem Lacedaemon. *Automedes*, et *Chaeris* item poetae Corcyrei. Fabricius et Meursius castigantur. Poetas ante Homerum fuisse, colligit Cicero, ex Demodoci carminibus. Haec tamen credibile est Homerum ex poetica licentia effinxisse. Paterculi de Homero iudicium. Von pag. 97 bis 103.

Stuchius (Joan. Guil.) Professor der Theologie zu Zürch, geb. zu Tossensee bey Zürch, 1542; *Antiquitatum convivalium libri III.* Zürch, 1597. Fol. Edit. 2. Das 20ste Kapitel des 3ten Buchs handelt: de Musicae divisione, vi, utilitate ac suavitate, usu multiplici in sacris, bellis, epulis, apud Hebraeos, Graecos, Romanos etc. de Lyra et myrto, ἄναρκος dicta, in conviviis circumferri solita; de Scoliis et cantiunculis epularibus; an et quatenus Musica in epulis adhibenda; de ejus abusu in 7. Blättern. Im 21 und 22sten Kapitel, wo vom Tanz geredet wird, kömmt auch gelegentlich noch etwas von Musik vor. Starb zu Zürch 1607.

Vatry (Mr. l'Abbé); *Dissertation où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retiroit des ses choeurs.* In den Mem. des inscript. et des belles Lettres. Vol. VIII. p. 199 — 210.

—— *Dissertation sur la recitation des Tragédies anciennes.* Ebend. pag. 211 — 224.

Voltaire (Marie-François Arouet de); **Von den Tragödien der Griechen, die durch einige italiänische und französische Opern nachgeahmt worden.** Aus der Abhandl. von dem alten und neuen Trauerspiel, welche **Voltaire** an den Cardinal **Quirini** gerichtet hat. (In Hertels Samml. mus. Schrift. St. 1 S. 27—35.

Von der dramatischen Musik der Alten. Ein Auszug aus einem Kapitel in den Lives of the Roman Poets Vol. II. In Hertels Sammlung mus. Schriften ꝛc. St. 2 S. 166—170.

Vossius (Isaac) ein berühmter Philolog, geb. 1618; *De Poematum cantu et viribus Rhythmi*, Oxon. 1673. 18 Bogen. Der Verfasser nimmt die Fabeln, welche von der außerordentlichen Wirkung der griechischen Musik erzählt werden, als ausgemacht an, und schreibt sie blos der Mannichfaltigkeit des griechischen Rhythmus zu. Der neuern Musik wird alle Schönheit abgesprochen, und ihre Anhänger und Ausüber bekommen dafür, daß sie anderer Meynung sind, und an einer so schlechten Musik Vergnügen finden können, manche Ehrentitel, welche beweisen, daß Vossius die lateinische Sprache besser verstand, als die Musik. Die erste deutsche Uebersetzung dieses Werks steht in der Berlinischen Sammlung vermischter Schriften (B. 1), und der Anfang einer zweyten ist im dritten Band meiner musikalisch-kritischen Bibliothek abgedruckt, wegen Unterbrechung dieses Journals aber noch nicht vollendet worden.

§. 191.

Von den musikalischen Instrumenten der Griechen überhaupt handeln:

Bartholomaeus; de proprietatibus rerum. 1582. Handelt de Musica überhaupt, und insbesondere de Buccina, de Tibia, de Calamo, de Sambuca, de Symphonia, de Armonya, de Timpano, de Cithara, de Psalterio, de Lyra, de Cymbalis, de Sistro, de Tintinnabulo, und quid sit numerus sexquialterus.

Blanchini (Francisci) Veronensis, utriusque Signaturæ Referendarii, et Prælati domestici; *de tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissert.* Rom, 1742. 4. 58 Seiten. Enthält Abzeichnungen und Beschreibungen von den Instrumenten der Griechen.

Bonani, Descrizione degl' instrumenti armonici d'ogni Genere. In Roma, 1776. 4.

Brodaeus oder *Brodeau* (Jean) ein französischer Kritikus, geb. zu Tours; *Miscellanea Libri VI.* Handelt hin und wieder von Musik in folgenden Ueberschriften:

Lib. II. cap. 13. de Pithaule et Salpista. Cap. 14. de Trigono, Nablo et Pandura. *Lib. IV.* cap. 30. τυμβαῦλαι, βυκανισταί; Cap. 31. an musicis cantibus sanentur ischiadici. *Lib. V.* cap. 32. de Tibiis paribus et imparibus. Starb 1563 im 63 Jahre.

Chausse (de la) oder *Mich. Angel Causeus; Museum romanum, sive thesaur. eruditae antiquit.* Romæ, 1746. 4. 2 Bände, Fol. Enthält Abbildungen der musikalischen Instrumente der Alten.

Ejusd. de Sistro. s. Grævii thes. antiquit. roman. T. V.

Desideri (Girolamo); *Discorso della Musica.* (v. nelle Prose degl' Academici Gelati di Bologna). Bologna, 1671. 4. p. 321—356. Handelt vornehmlich von den verschiedenen musikalischen Instrumenten, und deren Erfindern.

Laurentius (Josephus); ein italiänischer Gelehrter zu Lucca; *Collectio de Praeconibus, Citharoedis, Fistulis, et Tintinnabulis.*

s. Gronovii Thes. antiquit. græc. T. VIII. p. 1458. 3 Folioblätter, und *Ugolini* Thes. art. sacr. T. XXXII. p. 1111.

Montfaucon (Bernad de) ein gelehrter Benediktiner zu Paris, geb. zu Schloß Soulage in Languedoc 1655. *Antiquité expliquée et représentée en figures.* Im Tom. III. Lib. 5. c. 2. wird gehandelt: de tibiis, tibia, Panos s. Syringe, tuba et buccina, hydraule und utre symphoniaco, c. 3. lib. 6. de testudine, Cymbalis, Crotalis et Sistro. Paris, 1719 Fol. In dem 1724 herausgekommenen Supplement wird vom 1ten bis 6ten Kapitel incl. des 8ten Buchs von noch weit mehrern Instrumenten gehandelt, die alle in Kupfer gestochen, und in lateinischer sowol als französischer Sprache erklärt sind. Aus diesem kostbaren Werk hat Laborde zu seinem Essai sur la Musique alle Zeichnungen zu den Instrumenten genommen. Starb zu Paris, 1741. 87 Jahr alt.

Sardus (Alexander) Ferrariensis; *de rerum inventoribus Libri duo:* de iis maxime, quorum nullam *Pollidor. Vergilius* mentionem fecit. Neomagi, 1671. Enthält im 1sten Buch folgendes: *Cap. 19.* Musica μανέρος cantus, aliaque harmoniæ genera; *Cap. 20.* Lyricorum chorus, Cythara, Fides, earum leges, Barbitos, Phorminx, Monochordium, Dichordium, Trichordium, Quinquechordium, Plectrum. *Cap. 21.* Epigonium, Psithyr, Ascaros, Magadis, Psalterium, Pectis, Sambuca, Trigonon; *Cap. 22.* Tibiæ, earum leges, foramina, tibia duplex, plagiatos, Elymos, Hippophorbos, Monaulos, Theria, Tibia ex aquilarum et vulturum ossibus, Gingras; *Cap. 23.* Syringæ, Cerodetos, Photinx, Fistula plurimis calamis, Tripos, Phœnix, Crembula; *Cap. 24.* Tubæ, Cornua, Organa pneumatica et fistulis plumbeis.

——— „*de moribus ac ritibus gentium.* Lib. III. cap. 21. *de Poetarum et Symphoniacorum certamine; Musica, Saltatioque non damnatur.*

Spon (Jaques); *Dissertation des Cymbales, Crotales et autres instruments des anciens.*

s. Recherches curieuses d'antiquité, Lyon, 1638. 4. p. 146—158.

Stewechius (Grodeschalcus) ein Professor zu Pont à Mousson in Lothringen, von Huesden im Holländischen gebürtig, florirte ums Jahr 1586; *Comment. in Fl. Vegetium de re militari.* Handelt in der Erklärung des 22sten Kapitels lib. 2. und den 5ten Kap. lib. 3. de Tubicinibus, de Buccinatoribus und von der Tuba und Buccina.

§. 192.

Von einzelnen Instrumenten z. B. a) von der Lyre, Cyther u. s. f. handeln:

Donius (Joan Baptist.) Lyra Barberina, Αμφιχορδος. In dessen Opp. T. I. Dieses Instrument ist eine Erfindung des Donius, und um dem Card. Barberini ein Compliment zu machen, vom Erfinder mit dessen Namen benannt worden. Der Beschreibung dieser Lyra sind Untersuchungen sowol über die Lyra, als überhaupt über die Saiteninstrumente der Alten, nebst einer Menge Abbildungen von alten Kunstwerken beygefügt. Diese Untersuchungen nehmen 8 Kapitel folgenden Inhalts ein: *Cap. 1.* Lyram a Cithara diversam esse. Quomodo ab his differant Chelys, Testudo, Φορμιγξ, Κιθαρις.

Cap. 2. Variæ Lyrarum ac Citharatum figuræ ex priscis monumentis. Quid Scaliger de Lyræ, ac Citharæ discrimine censuerit. Aristidis Quintiliani locus insignis. *Cap. 3.* De Psalterio, Magadide, Sambuca, atque affinibus Citharæ, Lyræque organis. *Cap. 4.* Lyræ Citharæque chordarum numerus. Quintiliani locus expositus. Quænam fuerit utriusque organi differentia propriaque figura. Non unam fuisse earum speciem. *Cap. 5.* Lyræ Citharæque partes, earumque vocabula Echeum accuratius expositum. *Cap. 6.* De Plectro, Pectine aliisque Citharœdorum instrumentis. *Cap. 7.* Alia quædam Pectinis, et Plectri officia ex conjectura. *Cap. 8.* Quibus modis lyra citharaque tenerentur, ac pulsarentur.

Molineux (Dr. Thomas), F. R. S. *A Letter to te Right Reverend St. George, Lord Bishop of Clogher in Ireland, containing some Thoughts concerning the antient Greek and Roman Lyre, and an Explanation of an obscure Passage in one of Horace's Odes.* In den Philos. Transactions, for the year 1702. Nr. 282. p. 1267—1278.

Scalichius (Paulus) ein Doctor der Theologie, geb. zu Agram in Croatien 1534; *Dialogus de Lyra;* s. Jöchers Gel. Lexicon. Starb zu Danzig 1575.

Spanhemius (Ezechiel) ein Preußischer Geheimerrath; *Observationes in Callimachum.* Utrecht, 1697. Sind auch in Grævii Ausgabe des Callimachs befindlich. In diesen Anmerkungen wird sehr

viel von muſikal. Dingen, von Inſtrumenten, beſonders aber von der Cithara gehandelt. Starb 1700 im ſiebenzigſten Jahre ſeines Lebens.

b) Von den Flöten:

Bartholinus (Caſpar) geb. zu Coppenhagen 1654 und Profeſſor der Anatomie daſelbſt: *De Tibiis veterum et earum antiqua Uſu libri tres.* Rotter. 1677. Editio altera, figuris auctior, Amſtelodami, 1679. 12. Dieſer Traktat, den der Verf. in ſeinem 22ſten Jahre geſchrieben hat, beſteht aus 3 Büchern folgenden Inhalts:

Lib. I. Cap. 1. de *Tibia*, ad quam Muſicen partem apud veteres pertinebat. *Cap. 2.* Nominis *Tibiae* origo et ſynonyma. *Cap. 3.* De inventoribus *Tibiarum*. *Cap. 4.* de materia *Tibiarum*. *Cap. 5. Tibiarum* forma, earumque partes. *Cap. 6. Tibiarum* ſpecies et varia diſcrimina. *Cap. 7.* de arte *Tibiae* inflandi. *Cap. 8. Tibiarum* ſonus. *Cap. 9.* de Modis Numeriſque *Tibiarum*. *Cap. 10.* A quibus ars *Tibiae* inflandi exercita, et apud quos in uſu.

Lib. II. Cap. 1. Tibiae vis ad varie afficiendos animos, eosque vel concitandos vel mulcendos. *Cap. 2. Tibiae* uſus in curatione morborum. *Cap. 3.* Tibia in regum inauguratione. *Cap. 4.* Tibia in triumphis. *Cap. 5. Tibia* in bello. *Cap. 6. Tibia* in Hymnis, et Deorum placationibus apud paganos. *Cap. 7. Tibia* in ſacris et ſacrificiis gentilium. *Cap. 8. Tibia* in ſacris Magnae Deum Matris. *Cap. 9. Tibia* in feſtis publicis. *Cap. 10. Tibia* in ludis, ſpectaculis, atque Comediis. *Cap. 11. Tibia* in ſaltatione Pantomimi Lodi aliorumque. *Cap. 12. Tibia* in nuptiis et choreis. *Cap. 13. Tibia* in convivio. *Cap. 14.* Ad *Tibiam* factae Conciones ad populum, Carmina recitata atque Heroum laudes in convivio et funeribus decantatae. *Cap. 15. Tibia* in funeribus et luctu. *Cap. 16. Tibia* nautica. *Cap. 17. Tibiarum* vis ad commovendas bruta animalia. *Cap. 18.* de Tibiis Mira quaedam ab Antiquis tradita, naturali ratione explicata. *Cap. 19.* de alia *Tibia*, ejusque cum aliis inſtrumentis conſonantia, ſymphonie.

Lib. III. Cap. 1. de *Tibicinibus*. *Cap. 2.* Marſyae *Tibicinis* fabula. *Cap. 3.* de rebus quibus uſi *Tibicines*, aulo, *Tibiarum* et linguarum theca atque capiſtro. *Cap. 4.* de veſtitu *Tibicinum*, et ſcabella. *Cap. 5. Tibicinum* fabri et confectores. *Cap. 6.* de *Tibicinum* a reliquis Inſtrumentis, quae ore flata animantur, differentia, et primo de Fiſtula atque Panduria. *Cap. 7.* de tuba, concha, buccina, cornu, lituo, tibia, utriculari et pithaulica, organo, atque hydraulo. Eorumque omnium et tibiae diſcriminae. Iſt auch in *Graevii* Theſ. antiquit. rom. Tom. VI. pag. 1157. abgedruckt.

Dacier (Madame); **Gedanken über die Flöten der Alten, aus ihren Noten über den Terenz, überſetzt von Friedr. Chriſtian Rackemann.** In Marpurgs hiſt. krit. Beytr. B. 2. S. 224 — 232.

Hilliger (Johann Zacharias) ein Magiſter, geb. zu Chemnitz; *de Tibicinibus in funere adhibitis*, Diſſert. 1717.

Monetae (Aldus) Pauli fil. Aldi N. *Epiſtola de Tibiis veterum.* Venet. 1570. 8. *Ejusd.* Quaeſt. per Epiſtol. Venet. 1576. 8. *Gruteri* Lampad. Tom. IV. p. 251. *Graevii* Theſ. Antiquit. rom. T. VI. p. 1210. und *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. 32. p. 861.

Meurſius (Joannes) ein Sohn des berühmten Philologen geb. zu Soro (Jöcher ſagt leiden); *Collectanea de Tibiis veterum.* 1641. 8. Nachher wurde das Werk in *Graevii* Theſaur. antiquitat. graec. Tom. VIII. p. 2453. eingerückt. Der Inhalt iſt folgender:

Cap. 1. de derivatione Tibiae. *Cap. 2.* de Tibiae inventione. *Cap. 3.* de inventione cantus tibiarum. *Cap. 4.* de genere et differentia materiae tibiarum. *Cap. 5.* de Lydiarum et Phrygiarum tibiarum differentia. *Cap. 6.* de laudatione, eaſtimatione et pretio Tibicinum. *Cap. 7.* de con-

temptione Tibiarum. *Cap. 8.* de appellatione Libycæ Tibiæ. *Cap. 9.* de Thracibus, et Arcadibus, qui ad tibiam armati saltabant. *Cap. 10.* quomodo Arcades præ omnibus nationibus pueros suos tibia ludere assuefaciant? *Cap. 11.* de choreis ad tibias, et fistulas. *Cap. 12.* de cantionibus ad tibias ex Prolegomenis in Pythionicas. *Cap. 13.* Tibia ad Bacchanalia, et lætitiæ signum usurpata. *Cap. 14.* de Præficis Tibicinis. *Cap. 15.* de Tibia funesta, sive usu Tibiarum in funeribus. *Cap. 16.* Minervam usam fuisse tibia, lamentationis causa. *Cap. 17.* de Tibia nuptiali. *Cap. 18.* de usu Tibiæ in bello. *Cap. 19.* Usus Tibiarum in conviviis, spectaculis, et bello. *Cap. 20.* de longis Tibiis. *Cap. 21.* de apertis Tibiis. *Cap. 22.* de Synaulia et Monaulo Aegyptiorum invento. *Cap. 23.* Pejus Babys tibia canit. *Cap. 24.* de Certamine Marsyæ cum Appolline de tibiis. *Cap. 25.* de tempore Sacrorum. Ist auch in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. pag. 845. abgedruckt.

c) Von den Cymbeln:

Lampe (Frid. Adolph.) ein Prediger zu Bremen; *De Cymbalis veterum Libri III. in quibus quæstionque ad eorum nomine, differentiam, originem, historiam, ministros, ritus, pertinent, elucidantur.* Traj. ad Rhen. apud Guil. a Poolsum, 1703. 12. Beträgt 18 Bogen. Starb zu Utrecht als Professor und Doctor der Theologie 1729. Steht auch in *Ugolini* Thes. ant. sacr. T. 32. p. 867.

Roa (Martin de) ein spanischer Jesuit, geb. zu Cordua 1563; *Singularia S. Scripturae.* Im 2ten Theil p. 600. seq. wird *de Cymbalis veterum* gehandelt.

S. *Fabricii* Bibliogr. ant. cap. XI. §. 17. p. 373. Starb zu Montella 1637.

Zornius (Petrus) Professor zu Stettin; Commentatio: *de Usu aereorum Tripodum et Cymbalorum in sacris Graecorum.* Kiel, 1715. 4. 4½ Bogen. Geb. zu Hamburg 1682, gestorben zu Thorn 1746.

d) Von den Sistern:

Bacchinius (Benedictus) ein italiänischer Benedictiner-Mönch zu Parma, geb. zu Borgo San Donnino, einer Stadt im Herzogthum Modena, 1651; *de Sistris, eorumque figuris, ac differentiis, cum dissert. et not. Jacobi Tollii.* Trajecti ad Rhenum 1696. 4. Steht auch in *Graevii* thesaur. antiquitat. roman. Tom. VI. pag. 411. 3½ Blätter in Folio stark, nebst einem halben Bogen Kupfer, worauf 26 verschiedene Formen vom Sistro gestochen sind.

Bochart (Samuel) ein reform. Prediger zu Caen, geb. zu Rouen 1599; *de Sistro.*

Bossius (Hieronymus) *Libellus de Sistris.* Mediolani, 1612. 12.

Epistola ad Jo. Clericum de Sistris. In der Bibl. select. Tom. XVI. p. 167.

Tollius (Jacobus) Professor zu Duisburg; *Notae in Bened. Bacchinium de Sistris eorumque figuris*, Utrecht 1695.

—— *Dissertatiuncula: de Sistrorum varia figura.* Ibid. 1695. Beyde Traktate stehen in *Graevii* Thes. antiquit. roman. Tom. VI. Starb 1696. zu Utrecht.

e) *De Tintinnabulis:*

Magius (Hieronymus) ein italiänischer Rechtsgelehrter aus dem Mayländischen gebürtig; *De Tintinnabulis, liber posthumus, cum notis Franc. Swertii, fil., s. A. H. de Sallengre* Thes. ant. rom. Tom. II. p. 1157. Starb 1572 oder 1573.

Patichellius (Joh. Bart.) *De Tintinnabulo Nolano, lucubratio.* Neap. ex offic. Camilli Cavalli. 1693. 12.

Swertius (Franciscus) ein Niederländer, geb. zu Antwerpen 1567; *Notae in Hieronymi Magii de Tintinnabulis libellum.* Starb in seinem Geburtsort 1629.

f) Von der Waſſerorgel:

Barbaro (Daniele) ein Venetianer, und Patriarch zu Aquileia: Anmerkungen über den Vitruv *de Architectura*, wo er im 13ten Kap. auch von den Waſſerorgeln handelt. Er ſtarb 1569. im 41ſten Jahr ſeines Lebens.

Man hat auch ein beſonderes muſikaliſches Werk von ihm in italiäniſcher Sprache, welches aber noch MSt. iſt, ſ. *Laborde* Eſſai ſur la Muſique T. III. p. 333.

Kircher (Athanaſius) *Magia Phonocamptica*. Enthält eine Beſchreibung und Erklärung der Hydrauliſchen Orgel von Vitruv.

Meiſter (Albert. Ludw. Friedr.) Hofr. und Profeſ. der Philoſophie zu Göttingen: *De veterum Hydraulo*, eine Vorleſung in der Societät der Wiſſenſchaften, im Jahr 1771. Gedruckt in den novis commentariis ſoc. reg. ſcientiar. Gœtting. Tom. II. pag. 159. mit zwey Kupfertafeln, deren eine die Form der Waſſerorgel nach der Beſchreibung des Hero, die andere aber einige einzelne Theile derſelben enthält.

Die Abhandlung iſt in drey Abſchnitte getheilt, nach folgendem Inhalt: *Sect. I.* Varia organorum hydraulicorum genera. *Sect. II.* Organi hydraulici, hoc eſt, organi muſici empneuſti hydraulicis machinis emendati et excuſi, fabrica ex mente Heronis. *Sect. III.* Hydraulis veterum cum organis recentioris ævi conferuntur. Aus allen in dieſer Abhandlung enthaltenen Unterſuchungen zieht der Verfaſſer zuletzt folgende drey Schlüſſe: 1) Wer die vom Hero und Vitruv beſchriebene Waſſerorgel den neuern Windorgeln vorziehe, oder nur auf irgend eine Weiſe gleich halte, verrathe Unwiſſenheit oder Hartnäckigkeit. 2) Ob es auſſer den vom Hero und Vitruv beſchriebenen, noch andere Waſſer- oder Windorgeln gegeben habe, welche den unſrigen gleich geſchätzt, oder vorgezogen zu werden verdienten, könne man weder bejahen noch verneinen, ſondern müſſe es unentſchieden laſſen. 3) Das Waſſer, welches die Alten bey ihren Orgeln anwendeten, ſey für die neuern Orgeln völlig entbehrlich, und ſie können dadurch weder an Schönheit noch an Brauchbarkeit etwas gewinnen.

De inſtrumento Hydrauli excerpta ex tractatu Iſaaci Voſſii de Poematum cantu et viribus Rhythmi. In *Ugolini* Theſ. ant. ſacr. T. 32. p. 1093.

§. 193.

Vom Unterſchied der alten und neuen Muſik handeln:

Artuſi (Giovan Maria) aus Bologna: *L'Artuſi, overo delle imperfettioni della moderna Muſica, ragionamenti dui, nei quali ſi ragiona di molte coſe utili, e neceſſarie alli moderni Compoſitori.* Venedig, 1600. Fol. Weil auf dem Titelblatt ſteht: novamente ſtampato, ſcheint die Ausgabe von 1600 ſchon eine zweyte Auflage zu ſeyn. Die Muſik der Griechen wird der Neuern entgegen geſetzt, und für ſehr vollkommen gehalten.

Fraguier (Claude François) Abbé zu Paris, und Mitglied der Acad. des Inſcript. et belles Let. tres, geb. daſelbſt 1666. *Examen d'un Paſſage de Platon ſur la Muſique.* In den Memoires de Litterature de l'acad. des Inſcript. T. III. p. 118. Eine deutſche Ueberſetzung davon ſteht in Marpurgs hiſtor. krit. Beytr. B. 2. p. 45.

Galilei (Vincentio), nobile Fiorentino; *Dialogo della Muſica antica e della moderna.* In Fiorenza, 1581 und 1602. Fol. Ohne Regiſter und Zueignungsſchrift 149 Seiten. Der Verf. iſt ſehr von der Vortrefflichkeit der griechiſchen Muſik eingenommen.

Mei (Girolamo) ein Florentiniſcher Edelmann; *Diſcorſo ſopra la Muſica antica et moderna.* Venedig, 1602. 4. Nach *Laborde* (Eſſai ſur la Muſ. T. III. p. 356.) ſoll dieſer *Mei* auch ein ſehr ſchätzbares Werk *de modis muſicis* geſchrieben haben, welches aber nicht gedruckt worden iſt.

Perrault (Charles) de l'Academie françoiſe etc. *Parallèle des Anciens et des Modernes, en ce qui regarde les arts et les ſciences.* Paris, 1693. 8. In dieſem Werk wird viel unter von der Muſik der Griechen, ſo wie überhaupt von alten Muſikern geſagt. Der Verf. zieht die neue Muſik der alten vor. Der Bruder deſſelben, *Claude Perrault*, ein Akademiſt, Mediſus, und geſchickter Baumeiſter zu Paris, ſchrieb *Eſſais de Phyſique* in vier Bänden, worunter der zweyte von Muſik, und zwar meiſtens von griechiſcher Muſik handelt. Sowol in dieſer Abhandlung, als in den Anmerkungen zu ſeiner Ueberſetzung des Vitruv (1673) beweiſt er, daß die Griechen keine Harmonie gekannt haben.

Proveli (Francesco) Coltellinajo Sanese; *Paragone della Muſica antica, e della moderna; Raggionamento IV.* In der Raccolta d'opuſculi ſcientifici e filologici, Tom. L. pag. 345 — 451. In Venezia, appreſſo Simone Occhi. 1754. 8.

Raggionamento I. Si tratta brevemente l'Iſtoria della Muſica: ſi fa vedere l'uſo, e la ſtima, che ne facevano i Greci, ed il penſiero che ſi prendevano per conſervarla nella ſua purità; ſi dichiara, in che modo la Muſica Greca ſia paſſata fino a noi; ed in fine contro la comune opinione dimoſtraſi, che ella eſiſte ancora al preſente.

Ragion II. Si paragona l'antica Muſica Greca colla Muſica moderna Teatrale, e ſi dimoſtra l'eccellenza di quella ſopra di queſta.

Ragion. III. Si paragona l'antica Muſica Greca colla Muſica moderna Eccleſiaſtica, o queſta ſia fatta all' uſo Teatrale, o alla Paleſtrina, volgarmente detta a Capella; e ſi pone in chiaro, che l'antica è più perfetta della moderna.

Ragion. IV. Si dimoſtra, che una delle primarie cauſe dell'imperfezione della moderna Muſica, è ſtata la poco propria maniera, colla quale è trattata da' ſuoi Scrittori.

Der Verfaſſer behauptet, die wahre alte griechiſche Muſik beſtehe noch heutiges Tages in dem Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Kirchengeſang. Hierin ſind nun mehrere ſeiner Mennung. Ob aber dieſer benannte Kirchengeſang in jeder Rückſicht der neuern Muſik vorzuziehen ſey, iſt eine andere Frage, die wohl nicht leicht eine allgemeine Beyſtimmung finden dürfte. Sonſt wird in dieſem Werke hin und wieder über die Ausartung der neuern Muſik manches gutes geſagt. Nur darin ſcheint der Verfaſſer zu irren, daß er glaubt, dieſe Ausartung beſtehe in der Abweichung von dem Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Kirchengeſang.

Riemer (Johannes) ein Magiſter aus Halle in Sachſen gebürtig; *Diſputatio: de proportione muſica veterum et noſtra.* Halle, 1673. 4 Bogen.

Temple (Sir William), geb. zu London 1628; *Eſſay upon the antient and modern Learning.* Zieht die ältere Muſik der neuern weit vor.

Wallis (John) Prof. der Mathematik zu Oxford, geb. 1616. *Appendix de Veterum harmonica ad hodiernam comparata.* Am Ende der Ausgabe des Ptolemäus 1682. 4. und 1699. Fol. 30 Folioſeiten ſtark.

—— *On the ſtrange effects reported of muſic in former times.* In den Phil. Tranſ. No. 243. p. 297. Aug. anno 1698. Lowthorp and Jones's Abridgm. edit 1732. c. X. p. 626. Der Verf. hält die Erzählungen von den groſſen Wirkungen der alten Muſik meiſtens für fabelhaft, und giebt als Beweiſe verſchiedene Urſachen an: 1) Weil die Muſik in jenen Zeiten viel leichter geweſen ſey; 2) viel einfacher, und daher auch für Unkundige viel verſtändlicher: 3) habe man unter dem Wort Muſik, auch Poeſie, Tanz ꝛc. verſtanden. Die übrigen Beweiſe würden uns zu weit führen. Der Verfaſſer ſtarb 1703.

§. 194.

Die Bedeutungen muſikaliſcher Kunſtworte, und andere hiſteriſch: Umſtände der griechiſchen Muſik erklären:

Broſſard (Sebaſtian de), geb. ums Jahr 1660; *Dictionaire de Muſique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus uſités dans la Muſique etc.* Amſterdam bey Roger, ohne Jahrzahl in 8. 2 Alphab. 3 Bogen. Auch ein ſtarkes Schriftſtellerverzeichniß von der alten und neuern Muſik iſt angehängt. Der Verf. ſtarb 1730, über 70 Jahre alt. Er hatte eine ſchöne und ſtarke muſikaliſche Bibliothek geſammelt, welche er Ludwig 14. überließ. Er erhielt dafür ein Jahrgeld von 1200 livr., und ſeine Niece eben ſo viel aus dem Königl. Schatz.

du Cange (Caroli du Freſne); *Glaſſarium mediæ et infimæ Græcitatis.* In 2 Foliobänden. Enthält viele Erklärungen griechiſcher zur Muſik gehöriger Kunſtworte.

Grafineau (James) ein Engländer; *A muſical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, as well antient as modern: including the hiſtorical, theoretical, and practical Parts of Muſic: As alſo, an Explanation of ſome parts of the Doctrine of the Antients; interſperſed with remarks on their Method and Practice, and curious Obſervations on the Phœnomena of Sound mathematically conſidered, as to its relations and properties as conſtitute Intervals, and thoſe again Concords and Diſcords.* The whole carefully abſtracted from the beſt Authors in the Greek, Latin, Italian, French, and Engliſh Languages. London, 1740. 8. 348 Seiten. Iſt meiſtens eine Ueberſetzung des Broſſardiſchen Wörterbuchs. Dem Werke iſt eine Empfehlung von **Dr. Pepuſch, Dr. Green** und **Mr. Gallliard** vorgedruckt, die es als ein nützliches und gutes Buch den Liebhabern der Muſik anpreiſen.

Im Jahr 1769. hat Robſon einen Anhang dazu drucken laſſen, der aus dem Rouſſeauiſchen Dictionaire de Muſ. zuſammen gezogen iſt.

Junius (Hadrianus) ein Doctor der Medicin und berühmter Gelehrter in Holland, geb. zu Horn in Holland 1511 oder 1512; *Lexicon græco-latinum.* Antwerpen, 1583. 8. In dieſem Werke werden unter dem Titel: *muſica inſtrumenta, atque ſpectantia*, muſikaliſche Kunſtwörter erklärt, von 243 bis 251 Blatt. Unter dem Titel: *artium nomina*, kommen noch mehrere vor. Starb 1575. zu Armuyden in Seeland.

Martini (Jo. Bapt.) Min. Conventualis Bonon. geb. 1706; *Onomaſticum, ſeu Synopſis muſicarum graecarum atque obſcurorum vocum, cum earum interpretatione ex Operibus J. Bapt. Doni.* In Doni Opp. T. II. p. 268.

Martinius (Matthias) Rector und Profeſſor zu Bremen, geb. zu Freyenhagen 1572; *Lexicon philologicum.* Bremen, 1623. Fol. Erklärt ſehr viele muſikaliſche Kunſtwörter aus griechiſchen Schriftſtellern.

Rouſſeau (Jean Jaques) geb. 1708; *Dictionaire de Muſique.* Man hat Ausgaben davon in 4. 8. 12. Eine bequeme Herausgabe iſt 1768. in 8. zu Amſterdam herausgekommen. Alles, was zur Muſik der Griechen gehört, iſt darin erläutert.

In ſeinem Verſuch über den Urſprung der Sprachen, wird im 18ten Kapitel bewieſen: *Que le Syſteme muſical des Grecs n'avoit aucun rapport au notre*, weil die Größen ihrer Intervalle wie bey den Wilden ganz von der Größe der unſrigen abgiengen. Die Kenntniß der Harmonie ſpricht Rouſſeau den Griechen zwar ab, hält ſie aber unſerer Muſik für nachtheilig, und für eine gothiſche und barbariſche Erfindung.

Walther (Joh. Gottfr.) geb. 1684; **Muſikaliſches Lexicon u. ſ. f. Leipzig, 1732. 8. 1 Alph. 19 Bogen, und 22 Kupfertafeln. Enthält Erklärungen aller zur griechiſchen Muſik gehörigen Kunſt-**

werte, so wie auch ein Verzeichniß musikal. Schriftsteller und praktischer Tonkünstler der Griechen, in alphabetischer Ordnung. Es ist Schade, daß die Fortsetzung dieses so nützlichen und fleißig gearbeiteten Werks, die schon 1739 fertig war, nicht gedruckt worden ist. In einem Brief an Mattheson (s. Ehrenpforte p. 390.) beschwert sich der Verf., daß diese Fortsetzung aus Mangel an Unterstützung nur 25 Bogen stark geworden sey. Der Verf. starb 1748.

§. 195.

Schriften vermischten Inhalts sind:

Bos (Lambertus) Ling. græc. in Acad. Franequ. Profess. *Antiquitatum graecarum praecipue atticorum descriptio breuis, cui testimonia e fontibus et quasdam observationes adjecit M. Jo. Frid. Leisnerus.* Lips. 1767. 8. Enthält: *Part. I. Cap. XXII.* de quatuor ludis solennibus Græciæ, et primo de Olympicis. *Cap. XXIII.* de Pythiis. *Cap. XIV.* de Nemeis. *Cap. XXV.* de Isthmicis. *Part. II. Cap. V.* de liberorum nativitate et educatione. *Cap. VII.* de Musica. *Cap. VIII.* de cithara. *Cap. IX.* de Tibia et Fistula.

Caylus (Anne-Claude-Philippe de Thubiéres etc. Comte de) Grand d'Espagne, geb. zu Paris den 31. Oct. 1692. *Recueil d'Antiquités Egyptiennes, Etrusques, Gresques, Romaines et Gauloises.* 7 Bände in 4. In diesem kostbaren Werk kommt vieles von der Musik der Alten vor. Der Verf. starb zu Paris 1765.

Feithius (Everardus) ein Gelehrter aus dem 16. Jahrhundert aus Elburg in Geldern gebürtig; *Antiquitatum Homericarum Libri IV.* In Gronovii antiquit. græcar. Tom. VI. Das vierte Kapitel des vierten Buchs handelt: *de Musica*, auf folgende Art: von der Lyra, vom Plectro, von dem mit der Cithar begleiteten Gesang, daß dessen Inhalt aus göttlichen, natürlichen und andern merkwürdigen Dingen bestanden, und insonderheit bey Opfern und Gastmahlen sey gebraucht worden; ferner, daß die Sänger in allen Stücken selbst Weise gewesen sind. Beträgt zusammen 3 Folioseiten.

Ferrarius (Franciscus Bernardinus) ein Antiquarius geb. zu Meyland 1577. *De veterum acclamationibus et plausu Libri VII.* In *Graevii* Thes. ant. romanar. T. VI. Hat folgende zur Musik gehörige Dinge: *Lib. I.* c. 11. Was ein Bombus gewesen. c. 17. ad Rhythmum musicosque modos pronunciatas olim acclamationes. c. 18. musicum in acclamando concentum alternis factitatum interdum, interdum ab omnibus simul acclamantibus. Acclamandi signum fuisse in auditoriis a Mesochoro datum, quemadmodum vel canendi in Veterum choris a Coryphæo etc. *Lib. II.* c. 14. erklärt die Wörter Sibilum, Sibilare, Fistulari, Syrinx. *Lib. VII.* c. 14. 15. vom Hymenæo weitläuftig. c. 9. vom Worte Hosanna oder Hosianna. Starb 1669.

Chr. G. Heyne, de litterarum artiumque inter antiquiores Graecos conditione, quatenus illa ex Musarum aliorumque deorum nominibus muniisque intelligitur. Wurde im Jahr 1772 als eine akademische Schrift einzeln, sodann aber in den Opusculis des Verf. Tom. II. (Göttingen, bey Dieterich, 1787. 8.) abgedruckt.

Nach der Meynung des Hrn. Hofr. lehrt die Fabel von den Musen, Apoll, Merkur u. s. f. so viel: daß die ganze Wissenschaft und Gelehrsamkeit der Griechen bloß in Musik, Tanz und Poesie bestand, folglich die vermeynten Erfinder dieser Wissenschaften mit Recht keine andere Attribute, als musikalische Instrumente erhalten konnten. Uebrigens wird das Zeitalter der griechischen Gottheiten für rauh gehalten, und der Zustand der Künste und Wissenschaften demselben angemessen.

Montfaucon (Bernard de) ein gelehrter Benediktiner zu Paris, geb. 1655. *Palaeographia graeca, sive de ortu et progressu literarum graecarum* etc. Paris, 1708. Fol. Lib. V. Cap. III. p. 356. *De no-*

tis multis tam veteribus, quam recentioribus, carptim. Beträgt nur eine Folioſeite. Der Verf. ſtarb zu Paris 1741. 87 Jahr alt.

Paulmier (Fabius) ein Profeſſor der griechiſchen Sprache zu Venedig: *Hebdomades, de numero ſeptenario libri VII.* Venedig 1589. 4. Iſt über den Vers des Virgil: obloquitur numeris ſeptem diſcrimina vocum geſchrieben, und beziehe ſich meiſtens auf die Beſchaffenheit der griechiſchen Muſik. Vorzüglich handelt das 2te, 3te und 4te Buch davon.

Severus (Caſſius) von Parma gebürtig; *de induſtria Orphei circa ſtudium Muſices, Carmen.* Frankfurt 1608. 8. mit Nath. Chytraei Anmerkungen.

Textor (Joannes) ſonſt **Ravisius** genannt, ein franzöſiſcher Philoſoph, geb. zu Nevers; *Thesaurum poeticum et hiſtoricum, ſive officina.* Baſel, 1592. 4.

Das 4te Buch handelt: *Cap. 34.* de Muſica, et inſtrumentis muſicis. *Cap. 35.* de Muſicis et cantoribus. *Cap. 36.* de iis, qui Citharoedicam artem exercuerunt. *Cap. 37.* de iis, qui tibia cecinerunt. *Cap. 38.* de iis, qui tuba claruerunt. *Cap. 39.* de Sirenarum cantu. *Cap. 104.* de certaminibus olympicis. *Cap. 105.* de Pythiis etc.

Verſuch von den muſikaliſchen Wettſtreiten der Alten. In Hillers wöchentlichen Nachrichten ꝛc. Jahrg. 3. S. 150. 159. 167. 175. 213. 221. Aus der neuen Bibl. der ſchönen Wiſſenſchaften und freyen Künſte. B. 7. S. 1 — 37. 205 — 231.

Zeidler (Carl Sebaſtian); *Diſſertatio epiſtolica de veterum Philoſophorum ſtudio muſico.* Nürnberg 1745. 4. 12 Seiten. S. **Willo** Nürnbergiſches Gel. Lexic. Th. 4. S. 328.

§. 196.

Schriften über die Muſik der Neugriechen:

Allatius (Leo) ein Neugrieche zu Rom, geb. auf der Inſel Chio 1586. geſtorben zu Rom 1669. am 19 Jan. im 83 Jahre ſeines Lebens; *De Melodis Graecorum.* S. *Freheri* Theatr. vir. erud. p. 1537. und *Gerberti* de Cantu et Muſ. ſacr. Tom. II. pag. 20. wo auch angeführet wird, daß dieſes Werk von andern Gelehrten an verſchiedenen Orten vergeblich geſucht worden iſt.

Doni (Gio. Batiſta) Patrizio Fiorentino, geb. 1616; *Diſcorſo all' Eminent. Sig. Card. Barberino del conſervare la Salmodia de' Greci, recandola nella noſtra intavolatura.* In deſſen Opp. Tom. II. pag. 161.

Guys; Voyage litteraire de la Grece, ou lettres ſur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs moeurs. A Paris 1776. 8. T. I. II. Der 28ſte Brief handelt; de la Muſique chez les Grecs, und enthält zugleich einige türkiſche und neugriechiſche Lieder.

Sulzer (Franz Joſeph) Auditeur bey dem Kavallerieregiment Soveyen zu Wien, geb. zu Lauſenburg im öſterreich. Breisgau; **Geſchichte des transalpiniſchen Daciens, d. i. der Wallachey, Moldau und Beſſarabiens, im Zuſammenhange mit der Geſchichte des übrigen Daciens, als ein Verſuch einer allgemeinen Daciſchen Geſchichte.** Des 1ſten Theils 2 Bände. Wien, 1781. 2ter B. Ebend. 1782. gr. 8. Am Ende des zweyten Bands ſtehe eine ausführliche Nachricht **von der Muſik der Türken und Neugriechen.**

Fünftes Kapitel.

Geschichte der Musik bey den Römern.

§. 1.

Obgleich die älteste Geschichte der Römer nicht weniger in Dunkelheit gehüllt ist, als die älteste Geschichte aller Nationen, so kommen doch die meisten Geschichtforscher darin miteinander überein, daß die Römer ihre Künste und Wissenschaften zuerst von den Hetruskern und Griechen erhalten, folglich hierin keine Nationaleigenheiten gehabt haben. Dies gilt auch von ihrer Musik.

Dionys von Halicarnaß, wenn er von dem Alter der Pelasgier spricht, welche die hetrurischen Städte Phalerium und Phascenium bewohnten, sagt ausdrücklich, daß ihre Religionsgebräuche mit den Griechischen einerley gewesen sind. Heilige Frauen dienten in den Tempeln, und ein unverheyrathetes Mädchen, mit Namen Canistrifera oder Korbträgerin, fieng die Feyer an, indem Chöre von Jungfrauen vaterländische Lieder zum Lobe der Gottheit sangen [1]). Strabo und Livius sind eben derselben Meynung. Beyde versichern, daß vorzüglich diejenige Musik, welche bey Opfern gebraucht wurde, von den Hetruriern auf die Römer gekommen sey [2]). Dies scheint der Ursprung der römischen Vocalmusik zu seyn. Aber auch die Instrumentalmusik war bey den Römern nicht einheimisch. Nach dem Dionys von Halicarnaß waren es die Arcadier, welche zuerst griechische Schrift und Instrumentalmusik nach Italien brachten. Sie bedienten sich der Lyre, und zwey anderer Instrumente, welche sie Trigona und Lydische nannten. Unter dem letzten ist wahrscheinlich eine lydische Flöte zu verstehen. Vorher sagt der angeführte Geschichtschreiber, kannte man blos eine Schäferpfeife, und gebrauchte kein anderes Instrument [3]). Auch selbst die Stifter Roms, Romulus und Remus wurden, wie Dionys ebenfalls bezeugt, zu Gabiis in griechischen Künsten, worunter außer der Uebung in den Waffen, die Musik ausdrücklich genannt wird, unterrichtet.

§. 2.

Aus dem vorhergehenden §. kann man wenigstens mit Sicherheit schließen, daß die Römer keine Verächter der Musik gewesen sind, wie einige neuere Schriftsteller haben behaupten wollen [4]), ob sie gleich keine eigentliche Nationalmusik, und weder eine so große Neigung zu ihr hatten, als die Griechen, noch es auch in der Vervollkommung derselben so weit brachten. Hätten sie sie verachtet, so würden Romulus und Remus nicht darin unterrichtet worden seyn; man würde sie nicht bey den Göt-

1) In his urbibus multa prisca instituta, quibus Græci quondam sunt usi, diutissime permanserunt — — Sed manifestissimum omnium monumentum, unde apparet, homines illos, qui Siculos expulerunt, olim Argis habitasse, est Iunonis templum, quod Phalerii ad illius Argivi similitudinem est extructum. Ubi et sacrorum ritus erant similes, et sacræ mulieres, quæ templi curam gerebant, et puella, quæ Canistrifera vocabatur, casta, et nuptiarum expers, quæ sacra auspicari solebat: præterea chori virginum, quæ patrios hymnos in illius deæ laudem canebant. *Antiquit. roman. lib. I. cap. 3.*

2) *Strabo de bello punico. Livius lib. XXXIX.*

3) Arcades etiam dicuntur græcarum literarum usum in Italiam primi transtulisse, qui recens ipsis apparuerat, et quem nuper didicerant. Instrumenta quoque musica, quæ lyra, et trigona, et lydi vocantur, quum priorum sæculorum homines tantum fistulis pastoralibus, nec ullo alio instrumento musico uterentur. *Antiquit. roman. lib. I. cap. 3.*

4) Unter diesen verdient der berühmte Conring vorzüglich bemerkt zu werden, welcher im ersten Band seiner bey Göbel herausgekommenen Werke (§. 14) folgenden Satz behauptet: Apud Græcos (Musica) in magno honore, *apud Romanos in contemtu fuit.* Ferner Tom. IV. §. 80. pag. 35, 46: *Apud Romanos non*

terfeſten, bey Triumphen, bey Leichenbegängniſſen [4]), bey Gaſtmahlen, bey Schauſpielen [5]), kurz bey allen Gelegenheiten, wo auch andere Nationen Gebrauch von ihr machen, aufgenommen, und endlich würde ſie nicht mancher von den Kaiſern theils ſehr unterſtützt, theils ſelbſt ausgeübt haben. Um dieſes zu beſtätigen, wollen wir die hauptſächlichſten Begebenheiten, wodurch wenigſtens der häufige Gebrauch der Muſik bey den Römern außer Zweifel geſetzt wird, anführen.

§. 3.

Der erſte römiſche Triumph wurde nach dem Dionys (Antiquit. rom. lib. II) vom **Romulus** gefeyert. Er ſaß in einem Purpurmantel auf einem Wagen, welcher von vier Pferden gezogen wurde. Seine Armee war in drey Theile abgetheilet, welche ihren Göttern vaterländiſche Lobgeſänge ſangen, und ihren Anführer mit extemporirten Verſen rühmten. Dies geſchah im vierten Jahr nach der Erbauung Roms, oder nach der gewöhnlichen Zeitrechnung 749 Jahre vor Chriſto.

Numa Pompilius folgte in der Regierung auf den **Romulus**. Man glaubt, daß dies 715 Jahre vor Chriſto geſchehen ſey. Eine ſeiner erſten Sorgen war die ordentliche Einrichtung des Gottesdienſtes, wozu jedes öffentliche Feſt gerechnet wurde. Er theilte alle dazu nöthige Perſonen in acht Klaſſen ein, nämlich in die **Curiones, Flamines, Celeres, Augurn, veſtaliſche Jungfrauen, Salier, Fecialen** und **Pontifices**. Unter dieſen acht Klaſſen waren die Salier eigentliche Bewahrer von zwölf Schilden, die man im Tempel des Mars verwahrte, und beſtanden aus eben ſo viel Jünglingen, welche **Numa** ſelbſt unter den Söhnen der Patricier ausgeſucht hatte. Sie mußten den bewundernswürdigen Schild, welcher dem Vorgeben des **Numa** zufolge vom Himmel herunter gefallen war, und an deſſen Erhaltung die Erhaltung des römiſchen Reichs hieng, nebſt eilf andern, welche **Mamurius** unter der Bedingung, daß ſeiner in den Geſängen der Salier möchte gedacht werden, genau nachgemacht hatte, jährlich in Proceßion in der Stadt Rom herumtragen, und ſtets dabey in voller Rü-

decuit Principes. Hätte **Coring** eben ſo viel Urtheilskraft als Gelehrſamkeit beſeſſen, ſo würde er ſich durch manches Zeugniß alter Geſchichtſchreiber von der Unrichtigkeit ſeiner Meynung haben überzeugen können. Allein, er beweiſt auch in andern Dingen ſo wenig Urtheilskraft, daß jemand nach ſeinem Tode folgende Grabſchrift auf ihn machte: Hic jacet H. Coringius, expectans judicium. Eine Widerlegung der Coringiſchen Meynung findet man in Matthesons muſ. Ehrenpforte, S. 19 folg.

5) Kein angeſehener Römer konnte ohne Muſik begraben werden. Es waren allemal Hiſtrionen, Tänzer, Tibicinisten und Trompeter dabey. Man hatte daher ein Sprüchwort, nach welchem man von einem Menſchen der dem Tode nahe war, ſagte: daß er die Pfeifer beſtellen laſſen könne. Bey den Leichen erwachſener Perſonen waren Trompeter, (Tubicines) und bey den Leichen der Junglinge Pfeifer (Tibicines) (*Statius* Thebaid. l. 6. v. 120). Man band ſich indeſſen nicht immer genau an dieſe Ordnung, ſondern verwechſelte die Trompeter und Pfeifer bisweilen miteinander, oder gebrauchte beyde zugleich. (*Senec.* de mort. Claudii, und *Sueton.*). In den Geſetzen der zwölf Tafeln war verordnet, daß bey einer Leiche nicht mehr als zehen Tibicinisten gebraucht werden ſollten. „*In funere tibus viciniis, tibia purpurea, decemque tibicinibus uti licito. Hoc plus ne facito.* (Tab. X. Lex. 7). Unter die Tibicinisten miſchten ſich die Klageweiber (mulieres lamentatrices oder Praefica) welche Trauerlieder ſangen. **Nonius Marcellus** ſagt, daß der Ton, womit dieſe Trauerlieder geſungen wurden, mit dem rauhen und traurigen Ton der Blasinſtrumente übereinſtimmen mußte.

6) Die Muſik wurde ſowol in Luſt- als Trauerſpielen gebraucht. Bey allen Comödien des **Terenz** iſt ſowol der Componiſt der Muſik, als das Inſtrument angezeigt, auf welchem ſie ausgeführt werden ſollte. Modos fecit (heißt es) *Flaccus Claudii Fibus*, Tibiis paribus, dextris et ſiniſtris. Dieſer Flaccus muß übrigens ein ſehr thätiger Componiſt geweſen ſeyn, weil er zu allen Comödien des **Terenz** die Muſik gemacht hat. Von der wahren Beſchaffenheit, und von der Art und Weiſe, wie dieſe Muſik gebraucht wurde, weiß man indeſſen ſo wenig Gewiſſes, als von den rechten, linken, gleichen und ungleichen Flöten. Alles, was man uns davon ſagt, iſt Vermuthung und weiter nichts. Man ſehe hierüber die beyden Fragmente des Evanthius und Donat, welche der Schrevelliſchen Ausgabe des Terenz vorgedruckt ſind.

stung tanzen. Die Musik, welche bey diesem Tanze gebraucht wurde, bestand hauptsächlich in einem sehr starken Geräusch, welches die Salier hervorbrachten, indem sie ungefähr auf eben die Art, wie die Corybanten und idäischen Dactylen, ihre Schilde gegen einander schlugen. Dabey wurden Lieder gesungen, welche sie Carmina Saliana nannten, und welche vornehmlich das Lob des Mars enthielten. Diese Feyer fiel in den Monat März. Die vornehmsten Römer hielten es für eine Ehre, unter diesen Saliern aufgenommen zu werden. Scipio Africanus, (Liv. lib. 37. 33) verschiedene kaiserliche Prinzen, und selbst einige Kaiser sind darunter gewesen. Salii wurden sie von ihren heftigen Bewegungen genannt, welche sie beym Tanze machten, und man glaubt, daß daher auch alle andere Tänzer Saltatores genannt worden sind. Außer der Abtheilung der gottesdienstlichen Personen in besondere Klassen, machte Numa noch andere Einrichtungen, welche auf die Verfassung Roms einen nützlichen Einfluß hatten. Um die Römer und Sabiner näher mit einander zu verbinden, die bisher in steter Uneinigkeit mit einander gelebt hatten, theilte er alle Einwohner nach ihren verschiedenen Geschäften und Gewerben in besondere Innungen und Gesellschaften, und gab allen ihre besondern Gerichte und Vorrechte. Die Musikanten hatten in dieser Abtheilung den ersten Platz, weil sie beym Gottesdienst gebraucht wurden *). Man siehe hieraus, daß die heutige Kunstpfeiferzunft römischen Ursprungs ist.

Unter dem Servius Tullius, welcher im Jahr 578 vor Christo zur Regierung kam, und das ganze Volk in Klassen und Centurien ordnete, wurden, nach dem übereinstimmenden Zeugniß der römischen Geschichtschreiber, zwey ganze Centurien zu Trompetern und Hornbläsern bestimmt **), welche die ganze römische Armee mit Musik versorgen mußten.

§. 4.

Den Ursprung der römischen Theatermusik beschreibt Livius in einer ausführlichen Geschichte. Sie verdient ganz eingerückt zu werden.

„Im 364sten Jahr vor Chr. unter dem Consulat des C. Sulpitius Peticus, und C. Licinius Stolo wütete eine Pest zu Rom. Um dies Uebel abzuwenden, und bey den Göttern Gnade zu erhalten, verordneten die Römer ein Fest, welches Lectisternium (ein Göttermahl) genannt wurde. Diese Mahle wurden in den Tempeln der Götter angerichtet, wo man Tische deckte, und Betten rings herum setzte, auf welchen die Götter nach römischer Art liegen und essen sollten. Weil aber auch dieses Fest die Götter noch nicht zu besänftigen schien, und die Pest noch immer fort wütete, nahmen die Römer zur Einführung gewisser Spiele ihre Zuflucht, welche Scenici genannt wurden, und dem kriegerischen Volke noch ganz neu waren. Diese theatralischen Spiele waren anfänglich (so wie alle Dinge) sehr unbedeutend, und Ausländern nachgeahmt. Denn die Schauspieler wurden aus Hetrurien gebracht, welche nach einer Flöte tanzten, und in ihren Bewegungen und Stellungen einen gewissen Takt hielten, ohne sie jedoch weder mit Versen, noch mit einer ihnen angemessenen Action zu begleiten. Die römische Jugend fieng bald an, diese fremden Tänze nachzuahmen, und nicht nur Scherze und Possen in schlechten Versen, sondern auch solche Bewegungen darunter zu mischen, die dem Sinn der Worte am angemessensten schienen. So kamen diese Spiele nach Rom, und durch die häufige Wiederholung derselben erhielten die römischen Schauspieler den Namen Histrio, von dem tuskischen Wort Hister. Aber ihre Spiele bestanden nicht aus so schlechten Versen und Scherzen, wie die Spiele der Fescenniner, sondern in Satyren, welche mit einer Flöte und angemessenen Gebärden begleitet wurden. Einige Jahre später verwandelte Livius Andronicus diese Satyren in ordentliche aneinander hängende Stücke, und die Possen, welche vorher das Gelächter des Volks erregt, und großen Beyfall gefunden hatten, fiengen

*) S. Plutarch im Leben des Numa. **) *Dionys. Halic. Lib. 4. Cap. 2. Livius lib. I. Cap. 43.*

nun an, nach und nach verachtet zu werden. Nachdem aber dieſe Spiele ſchon zu einer ordentlichen Kunſt geworden waren, erneuerte dennoch die römiſche Jugend die alten Poſſen wieder, und ließ ſie auf die ernſthaftern Stücke folgen. Sobald nämlich die ordentlichen Schauſpieler ihre Rollen geendigt hatten, erſchienen einige verlarvte junge Römer auf der Bühne, und ſpielten wie vormals ihre luſtigen Stücke. Dieſe Stücke wurden zuerſt von **Atella**, einer Stadt in **Campanien**, nach Rom gebracht, und **Exodia** (das iſt: Verſe, die nicht zum eigentlichen Schauſpiele gehören), genannt. Die ordentlichen Schauſpieler durften an dieſen **Exodiis** nie Antheil nehmen, weil die römiſche Jugend glaubte, ſie dadurch zu erniedrigen. Daher auch diejenigen Perſonen, welche dieſe **Exodia** ſpielten, den Strafen nicht unterworfen waren, womit die **Hiſtriones** belegt wurden. Ihre Namen wurden nicht aus den Stämmen ausgeſtrichen, welchen ſie einverleibt waren, auch wurden ſie nicht als unehrliche Leute von den Kriegsdienſten ausgeſchloſſen, ſondern konnten ſo gut darin aufgenommen werden, als wenn ſie nie auf der Bühne erſchienen wären [9]).

§. 5.

Eine andere Begebenheit, welche ebenfalls **Livius** erzählt, beweiſt die Wichtigkeit der römiſchen **Tibicinisten**, und ihre Unentbehrlichkeit bey Opfern und andern gottesdienſtlichen Feſten.

Ich darf einen Umſtand hier nicht vergeſſen, ſagt **Livius**, der kaum Erwähnung verdiente, wenn er nicht mit der Religion zuſammen hienge. Die **Tibicinisten**, welche ſich dadurch für beleidigt hielten, daß ihnen von den Cenſoren unterſagt wurde, noch ferner, einer alten Gewohnheit nach, im Tempel des Jupiter zu eſſen, verließen ſämmtlich die Stadt, und giengen nach Tibur, ſo daß niemand in ganz Rom war, der bey den Opfern ſpielen konnte. Dies erregte in den Herzen der Senatoren religiöſe Bedenklichkeiten. Sie verordneten daher eine Geſandſchaft nach Tibur, welche ſich bemühen ſollte, dieſe Flüchtlinge wieder zurück zu bringen. Die Tiburtiner verſprachen dazu behülflich zu ſeyn, und ermahnten ſie zuerſt vor dem Senat, wieder zurückzukehren. Weil ſie aber auf dieſe Weiſe nichts ausrichten vermochten, benienten ſie ſich einer Liſt, die bey dieſer Art von Leuten nicht übel angewendet war. Sie wurden nämlich bey einer gewiſſen Feyerlichkeit alle von verſchiedenen Perſonen eingeladen, und gebeten, das Feſt mit ihrer Muſik feyern zu helfen. Da die Leute dieſes Standes gewöhnlich dem Wein ſehr ergeben ſind, ſo wurden ſie ſo reichlich damit verſorgt, bis ſie ſich in einen tiefen Schlaf getrunken hatten; und in dieſem Zuſtand lud man ſie ſämmtlich auf Wagen, und brachte ſie nach Rom. Hier brachten ſie den übrigen Theil der Nacht auf offenem Markte zu, ohne gewahr zu werden, was geſchehen war. Am nächſten Morgen, noch ganz benebelt von ihrer geſtrigen Ausſchweifung, ſahen ſie ſich bey Eröffnung ihrer Augen vom römiſchen Volke umgeben, und weil ſie ſich nun bewegen ließen, in ihrer Vaterſtadt zu bleiben, erhielten ſie die Freyheit, jährlich drey Tage in ihrer Tibicinistenkleidung, auf die nämliche Art, wie es noch jetzt gewöhnlich iſt, die Straßen Roms zu durchziehen, und auf ihren Inſtrumenten zu ſpielen. Das Recht im Tempel zu eſſen, wurde ebenfalls wieder hergeſtellt; doch erhielten es nur diejenigen, welche bey den Opfern gebraucht wurden. Dieſe Begebenheit trug ſich 309 Jahre vor Chriſto zu, indem ſich die Römer zu zwey ſehr gefährlichen Kriegen vorbereiteten [10]).

9) *Livius Lib. 7. Cap. 2. Valerius Maxim. lib. 2. Cap. 4 de Spectaculis.*

10) *Liv. Lib. 9. Cap. 30.* Auch Ovid hat eine Stelle, woraus ſich auf die ehemalige Wichtigkeit dieſer Tibicinisten, auf ihre Nothwendigkeit in den Tempeln, Theatern und bey Leichenbegängniſſen ſchließen läßt:

Temporibus veterum Tibicinis uſus avorum
Magnus, et in magno ſemper honore fuit.
Cantabat fanis, cantabat tibia ludis,
Cantabat moeſtis tibia funcribus.
Faſt. lib. VI.

§. 6.

Mehr als hundert Jahre nach dieser Begebenheit wurden auch, wie ebenfalls Livius erzählt, und einen sehr hohen Grad von Luxus darin findet, musikalische Frauenzimmer, vorzüglich bey grossen Gastmahlen eingeführt. Sie hießen Psaltriæ und Sambucistriæ [11]), das ist: solche Frauenzimmer, welche sangen, und ihren Gesang mit einem Saiteninstrument begleiteten. Da man vor der Einführung solcher Frauenzimmer nicht findet, daß bey den Römern irgend eine Art von Saiteninstrument üblich gewesen, so ist die Zeit, in welcher dies geschah, nämlich 186 Jahre vor Christo, als eine Periode anzusehen, in welcher die Musik der Römer einen neuen Zuwachs erhielt, und man kann zugleich daraus schließen, daß die Fortschritte, welche die Römer, von der Entstehung ihres Staats an bis auf diese Zeit, in der Musik gemacht haben, sehr gering gewesen seyn müssen. Sowol bey den Egyptiern, als Juden und Griechen haben wir gesehen, daß sie sehr bald alle drey Gattungen von musikalischen Instrumenten besaßen. Die Römer hingegen, welche ihre Instrumente nicht einmal selbst erfanden, sondern sie von Ausländern, und vorzüglich von den Hetruskern und Sicilianern erhielten, brauchten mehr als 500 Jahre, ehe sie so weit kamen, den Gesang mit Saiteninstrumenten zu verbinden.

§. 7.

So wie es in den ersten Jahrhunderten Roms der Musik nicht an Aufmunterungen fehlte, so war es auch in den spätern beschaffen. Unter dem Consulat des Manlius, welcher die Gallier überwunden hatte, und im Triumph nach Rom zurückkam, wurden aus allen Theilen der Welt Personen gesucht, welche zur Verherrlichung der öffentlichen Spiele beytragen konnten. Die besten Musiker ließ Manlius aus Griechenland kommen. Er ließ auch Lobgedichte auf sich machen, welche seine Soldaten während dem Zuge singen mußten. Auch im Circus gab er große Spiele, und noch außerdem Comödien und Concerte, die mit allen möglichen Instrumenten besetzt waren. Kurz, er that alles, was seinen Triumph zum prächtigsten machen konnte, den man je in Rom gesehen hatte, und überschüttete das Volk bey dieser Gelegenheit mit so viel Vergnügen, als es kaum zu genießen wußte.

Unter der Regierung des Julius Cäsar wurden bey einer öffentlichen Feyerlichkeit 22000 Tafeln auf den römischen Gassen gedeckt, und mit Speisen und Getränken besetzt. Jede Tafel, woran vornehme Römer saßen, hatte ein eigenes Orchester, und Suetonius sagt in seiner Beschreibung dieser Feyerlichkeit, daß um diese Zeit zehn bis zwölftausend Sängerinnen, Sänger und Spielleute in Rom befindlich waren. Bey der feyerlichen Verbrennung des Julius Cäsar, nach seiner bekannten Ermordung auf dem Rathhause, nachdem er drey Jahre Dictator perpetuus gewesen war, warfen alle Spielleute ihre Instrumente ins Feuer, um dadurch ihre Traurigkeit über seine Ermordung zu beweisen.

Nicht weniger günstig war die Regierung Augusts der Musik, ob er gleich kein eigentlicher Liebhaber derselben gewesen zu seyn scheint. Vorzüglich hielt er die Schauspiele für sehr zuträglich, das Volk zu zerstreuen und in Ordnung zu halten. Er veranstaltete daher nicht nur häufig solche Feste, sondern verordnete auch, daß alle Comödien und Concerte von gewissen dazu bestellten Aedilen geprüft und genehmigt werden mußten, ehe sie öffentlich aufgeführt werden durften. Zu seiner Zeit nahmen die Zeichen des Beyfalls oder des Mißvergnügens durch Händeklatschen und Preisen ihren ersten Anfang. Er gab denjenigen besondere Belohnungen, welche es in Schauspielen den andern zuvorthaten, und war selbst der erste, welcher seinen Beyfall durch Händeklatschen zu erkennen gab. Auf die Schönheit seiner eigenen Stimme soll er viel gehalten, und noch in seinen spätern Jahren einen Phonascum oder

11) *Liv. Lib. 39. Cap. 6.*

Stimmpfleger angenommen haben, um ſie noch zu verſchönern, und ſeinen öffentlichen Reden dadurch deſto mehr Annehmlichkeit und Eindruck zu verſchaffen.

Nach ſeinem Tode fiel die Muſik in Rom. Denn **Tiberius** ließ wegen eines im Schauſpielhauſe begangenen Mords, nicht nur alle Muſikanten und Schauſpieler, ſondern auch viele Zuſchauer, welche dabey zugegen waren, aus der Stadt verweiſen. Der Aufenthalt in Rom wurde dadurch ſo traurig, als er vorher angenehm geweſen war. Dennoch war **Tiberius** ein Freund der Muſik, und beſchäftigte ſich zwar nicht in Rom, aber deſto häufiger auf ſeiner Inſel Caprea mit ihr.

Caligula ließ Muſiker und Schauſpieler wieder nach Rom kommen, und überhäufte ſie mit Wohlthaten. Er ſoll ſelbſt ſehr gut geſungen haben. Ein gewiſſer **Neſtor**, den man für einen vortreflichen Sänger und Acteur hielt, war ſein Liebling. Er ließ eine Menge Tonkünſtler aus Aſien kommen, um in Rom ein Singſpiel nach ihrer Landesart aufzuführen. Er hatte die Grille, um ſeiner ſchönen Stimme willen für den **Apollo** angeſehen werden zu wollen, und ließ ſich bey einem Feſte ſeinen Bart vergülden, um dem Gott der Muſik deſto ähnlicher zu ſeyn. Er ſtellte für die ſämmtlichen Götter des Parnaſſes ein Gaſtmahl an, und machte dabey ſo beſondere Einrichtungen, daß jede Gottheit mit einer eigenen Art von Muſik unterhalten wurde.

Claudius theilte zwar den Muſikern nicht nur gewöhnliche Preiſe, ſondern ſogar güldene Kronen aus, fand aber doch an den Fechterſpielen mehr Vergnügen, als an der Muſik. Ob er daher gleich manche Feſte anſtellte, und z. B. See- und Landſchlachten zum Vergnügen ſpielen ließ, ſo war die Muſik dabey doch meiſtens nur eine Nebenſache.

§. 8.

Unter allen römiſchen Kaiſern hat keiner ſeine Neigung zur Muſik ſo weit getrieben, als **Nero**. Er kam im Jahr 60 nach Chriſto zur Regierung. Wenn er, ſagt **Bonnet**, eine ſo große Neigung zur Kriegskunſt gehabt hätte, als zur Muſik, ſo müßte er alle Helden der Welt übertroffen haben. Bald nach dem Antritt ſeiner Regierung ordnete er öffentliche Uebungen in der Muſik, Poeſie und Redekunſt an, welche alle fünf Jahre wiederholt werden ſollten. Den größten Theil ſeiner Zeit wendete er auf den Unterricht, welchen er von einem gewiſſen **Terpnus** empfieng, der für den beſten Lyra- und Harfenſpieler ſeiner Zeit gehalten wurde. Dieſer **Terpnus** mußte bey ihm im Kaiſerlichen Pallaſte wohnen. Im dritten Jahr ſeiner Regierung erſchien **Nero** auf dem **Theater** zu Neapel öffentlich als Sänger. Er zog in dieſe Stadt als Apollo gekleidet, und mit einem großen Gefolge der beſten Tonkünſtler, und einer Menge von Officieren, welche ſämmtlich die Reiſe auf tauſend Wagen gemacht hatten, deren Pferde und Maulthiere alle mit Silber beſchlagen, und die dazu gehörigen Bedienten und Mauleſeltreiber mit dem koſtbarſten Tuch von **Canuſium** bekleidet waren. Hier ſang er verſchiedene Tage nach einander vor einer unermeßlichen Menge von Zuhörern aus Neapel, und aus den benachbarten Städten, welche alle ein ſo außerordentliches Schauſpiel, einen Kaiſer auf einer öffentlichen Bühne ſingen zu hören, ſehen wollten. Bey ſeinem erſten Auftritt entſtand ein Erdbeben, welches das ganze Schauſpielhaus erſchütterte. **Nero** ließ ſich aber dadurch gar nicht ſtören, und hörte nicht eher auf, bis ſein Geſang geendigt war. Sobald er geendigt, und die Zuhörer ſich entfernt hatten, ſtürzte das Schauſpielhaus ein.

Ueber den Beyfall, welchen man in Neapel ſeiner Stimme gab, war er ſo vergnügt, daß er dadurch eine wahre Zuneigung zu dieſer Stadt bekam, und ſie ſtets den übrigen Städten ſeines Reichs vorzog. Der Ruhm ſeiner muſikaliſchen Geſchicklichkeit verbreitete ſich bald ſo ſehr, daß aus allen Gegenden der Welt Tonkünſtler nach Rom kamen, um ſie ſelbſt zu hören. Von dieſen fremden Muſikern nahm er **fünftauſend** in ſeine Dienſte, gab ihnen eine Uniform, bezahlte ſie ſehr gut, und unterrich-

tete ſie, auf welche Weiſe ſie ihm ihren Beyfall beweiſen ſollten. Bey ſeiner Zurückkunft aus Neapel war das römiſche Volk ſo begierig geworden, ihn ebenfalls auf einem öffentlichen Theater ſingen zu hören, daß er eines Tages auf der Straße angehalten, und gebeten wurde, ſeine göttliche Stimme hören zu laſſen. Er willigte darein, und wurde dafür mit Lobeserhebungen überhäuft. Seit dieſer Zeit hatte er gar keine Bedenklichkeit mehr, überall, auch ſogar mitten unter andern Comödianten und Poſſenreißern, öffentlich zu ſingen und zu ſpielen. Selbſt ſeinen Antheil an den Einkünften nahm er gleichſam als gedungener Sänger und Spieler an, weil er alles, was mit der Muſik zuſammenhieng, oder daher entſtand, für ehrwürdig und höchſt ſchätzbar hielt.

Eines Tages ſtellte er den wütenden Herkules vor, und wurde dem Gang des Stücks zufolge mit Ketten belegt. Ein Soldat von ſeiner Leibwache, der dieſe anſcheinende Gewaltthätigkeit ſah, und nicht wußte, daß ſie nicht im Ernſt geſchah, lief mit gezogenem Degen hinzu, um ſeinen Kaiſer zu vertheidigen. Dies gefiel dem Nero ſo wohl, daß er dem Soldaten 250000 Thaler auszahlen ließ.

Um ſeinen Geſchmack an öffentlichen Schauſpielen einigermaaßen zu rechtfertigen, zwang er die ehrwürdigſten Senatoren und Frauenzimmer vom erſten Rang, ebenfalls auf Theatern öffentlich vor dem Volk zu ſpielen. Das prächtigſte Schauſpiel unter allen gab Nero dem König von Armenien, Tyridates, der ſich vor einer Million von Zuſchauern vor dem Nero auf die Knie warf, ihm ſein Königreich als ſeinem Ueberwinder übergab, und von ihm eine goldene Krone erhielt. Nach dieſem Vorgang fiengen die Spiele an, und wurden mit der herrlichſten Muſik nach damaliger Art begleitet. Nero erhielt den Preis im Singen, auf der Harfe und auf der Lyre.

Nach der Abreiſe des Tyridates ſchickte ſich Nero an, nach Griechenland zu gehen, um auch dort in den muſikaliſchen Wettſpielen zu ſtreiten und zu ſiegen. Er nahm ein Gefolge von fünftauſend Perſonen mit, welches während er ſang, theils gehörige Stille und Aufmerkſamkeit erhalten, theils Beyfall zuklatſchen mußte. Wer ihn unterbrach, oder von ſeinem Platz aufſtand, während er ſang, war ſeines Lebens nicht ſicher; und Veſpaſian, der nachherige Kaiſer, hatte große Mühe, Vergebung von ihm zu erhalten, weil er in den Verdacht gekommen war, daß er einmal unter dem Singen des Kaiſers eingeſchlafen ſey. Ganz Griechenland durchzog er auf dieſe Weiſe. Ueberall ließ er ſich in Wettſtreite ein, und überall, wie leicht zu begreifen iſt, wurde er als Sieger erklärt. Er war ſo eitel auf dieſe Ehre, daß er alle Ueberbleibſel von Siegeszeichen anderer Künſtler, als Statuen u. dgl. vernichten und in Stücke zerbrechen ließ.

Bey ſeiner Zurückkunft aus Griechenland gieng er zuerſt nach Neapel, ſodann nach Antium, Albanum und Rom. Er zog in dieſe Städte durch eine Oeffnung in der Mauer ein, nach Gewohnheit der Sieger in den olympiſchen Spielen. In Rom hielt er ſeinen Einzug auf den Triumphwagen des Auguſtus, prächtig angekleidet, und führte einen Harfenſpieler mit Namen Diodorus mit ſich, auf eben die Art, wie Eroberer ihre überwundenen Könige mit ſich zu führen pflegten. Auf ſeinem Haupte hatte er eine olympiſche, und in der Hand eine pythiſche Siegeskrone. Vor ihm her giengen achtzehnhundert Perſonen mit Kronen in den Händen. Unter jeder Krone befand ſich eine Inſchrift, wodurch angezeigt wurde, wo ſie gewonnen worden, wie die Perſon geheißen, welche der Kaiſer überwunden habe, und was es für ein Lied geweſen ſey, welches ihm ſeinen Sieg verſchaffte.

Während ſeines Aufenthalts in Griechenland ſandte er ſogar an den römiſchen Rath ordentliche Berichte von ſeinen muſikaliſchen Siegen ein, und behandelte überhaupt ſeine Thorheit als eine ſo wichtige Sache, als wenn die Ehre und das Wohl ſeines ganzen Reichs davon abhienge.

Seine Stimme ſoll ſchwach und heiſer (exigua et fuſca) geweſen ſeyn. Er wandte aber ſehr viele Sorgfalt auf ihre Erhaltung. Suetonius erzählt, daß er beſtändig mit einer dünnen Platte Bley auf ſeinem Magen, auf dem Rücken gelegen, öfters Brech- und Purgiermittel eingenommen, und ſich

ſorgfältig aller Früchte und Speiſen enthalten habe, welche ſeiner Stimme für nachtheilig gehalten wurden. Aus Furcht, ihr zu ſchaden, unterließ er ſogar ſelbſt öffentliche Reden an den Rath oder an die Soldaten zu halten, und gab entweder ſeine Befehle oder ſeinen Willen ſchriftlich zu erkennen, oder ließ es durch ſeine Freunde oder Freygelaſſene verrichten. Nach ſeiner Zurückkunft aus Griechenland führte er ein neues Amt ein, und ernannte jemand zu ſeinem beſondern Stimmpfleger (**Phonaſcus**). Er wollte nie anders als in Gegenwart dieſes neuen Bedienten reden, der den ausdrücklichen Befehl hatte, ihn, wenn er zu laut redete, zuerſt zu erinnern, im Fall er aber auf dieſe Erinnerung nicht achtete, ihm den Mund mit einem Schnupftuch zu verſtopfen. Das beſte Mittel, ſich bey ihm in Gunſt zu ſetzen, war, ſeine Stimme zu rühmen; wenn er ſang, entzückt zu ſcheinen, und betrübt und ſehr ungeſtüm bittend, wenn er einmal den Einfall bekam, nicht ſingen zu wollen.

Wenn irgend etwas im Stande war, die Muſik bey den Römern verächtlich zu machen, ſo war es die Art und Weiſe, mit welcher ſie dieſer Kaiſer mißbrauchte. Da er erſt in ſeinem ſiebenzehenten Jahre, als er ſchon Kaiſer war, anfieng, ſie zu lernen, und noch außerdem weder durch vorhergegangene gute Erziehung, noch durch ſeine gegenwärtigen Lehrer zu dem Grad von Fleiß angehalten werden konnte, wodurch er es weit darin hätte bringen können, ſo konnte ſie nie jenen wohlthätigen Einfluß auf ſeine Sitten und Empfindungen beweiſen, die ihr ſowol Philoſophen als Dichter zuſchreiben: ſie konnte ſeine Sitten nicht mildern, und ihn nicht lehren, menſchlich zu ſeyn, weil er ſie nicht recht (das heißt nach **Plutarchs** Ausdruck rite, und nach dem **Ovid** fideliter) gelernt hatte. Er ſcheint dies zum Theil ſelbſt gefühlt zu haben, weil er es für nöthig hielt, ſich theils mit Gewalt Zuhörer zu verſchaffen, theils ſie mit Gewalt zur Aufmerkſamkeit anhalten zu laſſen. Er ſchätzte nicht die Kunſt, weil er ſie verſtand, ſondern weil ſie ihm ein Mittel ſchien, ſeiner unmäßigen Eitelkeit zu ſchmeicheln. Wer das Unglück hatte, außer ihm für einen guten Sänger oder Spieler gehalten zu werden, war ſeines Lebens nicht ſicher. **Philoſtratus** (Appollonii Tyan. vita) und **Pauſanias** (in Boeotic.) erzählen, daß er auf ſeiner Reiſe durch Griechenland, einen Schauſpieler, der in einem Trauerſpiel bey den iſthmiſchen Spielen ſo ſang, daß er den meiſten Beyfall verdiente, und nicht ſo willfährig ſeyn wollen, um des Kaiſers willen ſchlechter zu ſingen, als er konnte, in der größten Wuth auf der Schaubühne, vor den Augen von ganz Griechenland erwürgen ließ. Aehnliche Grauſamkeiten begieng er bey mehrern Gelegenheiten, und bewies überhaupt, durch alles was er that, daß er die Muſik an ſich ſelbſt weder verſtand, noch liebte, ſondern ſie blos mißbrauchte und beſchimpfte [12]).

§. 9.

Galba, ſein Nachfolger in der Regierung, der aber dieſen Poſten nur ſieben Monate behauptete, war zu geitzig, als daß er zu einer zweckmäßigern Anwendung der Muſik etwas hätte thun ſollen. So wie **Nero** zu verſchwenderiſch war, und die Schätze des Staats faſt meiſtens an ſolche Leute verſchleudert hatte, welche ſeinem Singen und Spielen Beyfall gaben, ſo weinte dieſer hingegen darüber, daß ein Feſt, welches er dem Senat geben mußte, zu viel gekoſtet hatte. **Canus** war ein guter Flötenſpieler, und **Galba** hörte ihn ſehr gern; dennoch belohnte er ihn einſt, wie **Plutarch** erzählt, blos mit fünf **Denarien**, welche nach unſerm Gelde noch nicht einmal einen Thaler ausmachen. Er ordnete ſogar ein eigenes Gericht an, welches die Geſchenke, welche **Nero** an Sänger, Spieler und andere aufmerkſame Zuhörer ſeiner Muſik gemacht hatte, wieder zurückfordern mußte. Dies Gericht beſtand nach

12) Da er endlich aus der Stadt auf ein Landhaus des **Phaon** fliehen mußte, und ihm von ſeinen Freunden gerathen wurde, ſich ſelbſt zu entleiben, um einer öffentlichen Hinrichtung zu entgehen, entſagte er dennoch ſeiner Kunſtfertigkeit nicht, ſondern rief noch aus: *Qualis artifex pereo! Suet. Cap. 49.*

dem Suetonius aus funfzig, nach dem Tacitus aber nur aus dreyßig römischen Rittern. Sie erstreckten ihre Untersuchungen sogar bis nach Griechenland. Demungeachtet ließ Galba, wie Suetonius erzählt, zuerst Elephanten nach Rom kommen, welche nach musikalischen Instrumenten auf dem Seil tanzten, und bey einem Frühlingsfest, welches man der Flora zu Ehren feyerte, gebraucht wurden. Plinius erzählt die Geschichte ebenfalls, und setzt hinzu, daß diese ungeheuren Tänzer rückwärts vom Seil herunterstiegen.

§. 10.

Nach der Regierung des Galba bis zum Verfall des römischen Reichs findet man wenig merkwürdiges von der Musik aufgezeichnet, welches angeführt zu werden verdiente. An würdige Anwendung und Vervollkommnung derselben war nicht zu gedenken, da Sittenlosigkeit von aller Art um diese Zeit überhand nahm, und endlich alles, was die Römer von guten Künsten und Wissenschaften von Ausländern erlernt hatten, selbst den kriegerischen Nationalgeist derselben nicht ausgenommen, verdrängte. Von den Wissenschaften und Künsten behielten sie nur so viel, als zur Befriedigung ihrer Wollüste und ihrer durch unmäßige Reichthümer und Unthätigkeit entstandenen Weichlichkeit dienen konnte; und der kriegerische Geist, die wirkliche Tapferkeit der Nation war in eine Neigung zu Meuchelmord und zu den blutigsten Grausamkeiten übergegangen. Noch ehe Rom erobert wurde, (sagt Ammianus Marcellinus) [13]) waren die Römer schon so weit herunter gekommen, daß sie die Gelehrten fürchteten, und sie als unnütz für den Staat, und als Leute von schlimmer Vorbedeutung ansahen. Wer in den Spielen des Circus erfahren war, war angesehener, und hatte überall freyen Zutritt. Selbst in den wenigen Häusern, wo man ehedem die Wissenschaften noch achtete, hört man jetzt nichts als Saiteninstrumente. Anstatt des Weltweisen wird der Sänger herbeygerufen; anstatt des Redners, der Lehrer der Theaterkünste. Nachdem man die Bibliotheken gleich den Gräbern der Todten auf ewig geschlossen hat, wird an nichts als an Wasserorgeln, an Lyren, so groß als Wagen, an Flöten und andern zur Pantomime gehörigen Instrumenten gearbeitet. Zuletzt, fährt Marcellinus fort, ist man so weit herabgesunken, daß man in der Besorgniß einer allgemeinen Hungersnoth nicht nur alle Fremden, sondern auch die Lehrer der Wissenschaften aus Rom vertrieb; hingegen alle Comödianten, und die sich nur anstellten, es zu seyn, nebst 3000 Tänzerinnen, und eben so vielen Tänzern zurück behielt, ohne die mindeste Bedenklichkeit dabey zu haben.

Eine solche Art von Achtung auf Kosten der Wissenschaften, oder überhaupt auf Kosten der gesunden Vernunft, ist den Künsten stets schädlich, und stets ein Beweis gewesen, daß sie selbst sehr tief in ihrer Würde gesunken waren. Sie ist jener Achtung gleich, womit der ausschweifende Wollüstling eine liederliche und leichtfertige Dirne, einer ehrlichen, rechtschaffenen und würdigen Frau vorzieht, weil ihm die letzte die Befriedigung seiner unreinen Begierden versagt. Alles, was entweder dieser Befriedigung hinderlich ist, oder allenfalls Gewissensbisse erregen könnte, muß entfernt werden. Eine so ge-

13) Homines eruditos et sobrios ut infaustos et inutiles vitant — — is adhibetur, qui pro domibus excubat, aurigarum, aut artem tesserariam profitetur, aut secretiora quædam se nosse confingit. Paucæ domus studiorum seriis cultibus antea celebratæ nunc ludibriis ignaviæ torpentes exundant, perflabili sono vocali tinnitu fidium resultantes. Denique pro Philosopho Cantor, et in locum Oratoris doctor artium ludicarum accitur: et bibliothecis sepulchrorum ritu in perpetuum clausis organa fabricantur hydraulica, et lyræ ad speciem carpentorum ingentes, tibiæque et histrionici gestus instrumenta non levia. Postremo eo indignitatis est ventum, ut, quum peregrini ob formidatam haud ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe præcipites, sectatoribus disciplinarum liberalium impendio paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur mimarum asseclæ viri, quive id simularunt ad tempus, et tria millia saltatricum ne interpellata quidem cum choris totidemque remanerent magistris. *Ammian. Marcellin. Lib. 14. Cap. 5.*

schändete Kunst kann den Anblick der Wissenschaft, die auf würdige und nützliche Anwendung dringt, so wenig ertragen, als die freche Dirne den Anblick einer rechtschaffenen Frau.

§. 11.

So sehr daher durch alle Regierungen hindurch, besonders aber unter den Kaisern, die Musik in Rom begünstigt wurde, so war es doch immer sichtbar, daß sie daselbst nicht einheimisch war, und als eine fremde Frucht nicht zu ihrer wahren Schönheit empor wachsen konnte. Aller Aufwand, welchen die Römer bey ihren Theatern, bey ihren Götterfesten, bey ihren Leichenbegängnissen, bey ihren häuslichen Ergötzlichkeiten machten, und wobey die Musik stets eine der ersten Rollen spielte, konnte sie nicht einheimisch machen, konnte höchstens von Zeit zu Zeit einen neuen Zuwachs ausländischer Künstler nach Rom locken. Da dieser neue Zuwachs gewöhnlich aus Griechenland kam, so können wir daraus schliessen, daß die römische Musik von der griechischen wenig verschieden gewesen seyn muß, und wenigstens so lange ganz dieselbe geblieben seyn wird, bis der Künstler, vom römischen Golde geblendet, seinen Nationalgeschmack aufzuopfern, und den Geschmack des reichen, wollüstigen Römers zu befriedigen geneigt wurde. Unter solchen Umständen konnte die Musik der Römer jeden Tag vom Morgen bis an den Abend ertönen, ohne an innerm Werth, an wahrer Schönheit das mindeste zu gewinnen.

Wir finden daher zwar bey manchem römischen Dichter und Schriftsteller Ausdrücke, woraus man schließen sollte, die Musik ihrer Zeiten habe etwas ähnliches mit der unsrigen gehabt, und sey eine sehr ausgebildete Kunst gewesen. Allein, diese Dichter und Prosaisten hatten ihre Ausdrücke entweder von den Griechen geborgt, welche unstreitig einen feinern Kunstgeschmack hatten, als die Römer, oder sie hatten eine leere Theorie in Gedanken, zu welcher es zu ihrer Zeit noch an praktischen Beyspielen fehlte *).

14) So wie noch in unsern Zeiten mancher Gelehrte von Erhabenheit, Feinheit und Würde des Ausdrucks spricht, und die Vorzüge dieser Eigenschaften sehr deutlich erkennt, in der Anwendung dieser Grundsätze aber im Stande ist, sich so sehr zu irren, daß er ein niedriges, rauhes und nuedles Stück für das Muster seiner Theorie hält, so ist es auch den alten, sowol griechischen als römischen Schriftstellern gegangen. Es geht ihnen sämmtlich, wie unsern Moralisten, die keine Kenntniß der Welt und Menschen haben. So wie diese z. B. im Stande sind, die richtigste Schilderung von einem Heuchler zu machen, ohne ihn in der Natur vom rechtschaffenen Mann unterscheiden zu können, ohne deswegen vor der Gefahr, durch Scheinheiligkeit und feine Ranke hintergangen zu werden, sicher zu seyn, so ist auch mancher Gelehrte im Stande, über Kunst und Kunstschönheit ganz erträglich zu schwatzen, ohne im mindesten ein Mann von wahrem Geschmack, oder ein wahrer Kunstkenner zu seyn.

So unerklärlich dieser Umstand ist, so ist er doch gegründet, und kann durch tausend Beyspiele bestätigt werden. Die Schönheit, sagt ein gewisser Dichter, dessen Namen mir entfallen ist, wohnt im Auge des Liebhabers, nicht im Gegenstande. Was der eine schön findet, findet der andere häßlich. Dennoch nennen beyde ihre Gegenstände schön. Allein, wenn der Gegenstand nicht wirklich schön ist, so macht sich nur der verblendete Liebhaber naher damit bekannt, und er wird bald finden, daß er sich geirrt habe. Eben so der Kunstliebhaber. So lange ihm z. B. Musik noch eine Seltenheit ist, wohnt die Schönheit jedes Stücks blos in seinem Ohr: er genießt noch zu sehr mit Begierde und Heftigkeit, als daß er den wahren Werth desselben richtig bestimmen könnte. Je mehrere Tonstücke er aber genießt, und miteinander vergleicht, das heißt: je größer die Summe seiner Kunstkenntnisse wird, desto seltener wird er sich in der Bestimmung des Werths eines Tonstücks irren. Das niedrige scheint ihm nicht mehr erhaben, das rauhe sanft, das poßierliche ernsthaft u. s. f. Er sieht nun mit dem Auge des Kenners, das heißt: er fühlt nun seinen Grundsätzen gemäß, und findet nur das schön, was in der Natur wirklich schön ist.

Ganze Nationen verhalten sich hierin eben so gegen einander, wie einzelne Menschen. Die verschiedensten Dinge werden von ihnen für schön gehalten, und was bey der einen Vergnügen erregt, ist im Stande bey der andern Ekel zu erregen. Dennoch bedienen sich beyde einerley Ausdrücke, das Vergnügen und Mißfallen, welches sie an so verschiedenen Gegenständen finden, auszudrücken. Wer nun aus dieser Aehnlichkeit der Ausdrücke auf eine Aehnlichkeit der Sachen schließen wollte, würde sich eben so sehr irren, als derjenige, welcher aus dem ähnlichen Gebrauch der Wörter: Harmonie, Melodie, Rhythmus u. s. f. bey verschiedenen Nationen, schlies-

Genau genommen, wissen wir zwar wenig mehr von der römischen Musik, als daß sie griechischen Ursprungs war, und meistens von Ausländern in Rom ausgeübt wurde. Es giebt aber Gründe genug, welche uns beweisen können, daß sie auf römischem Boden nicht recht gedeihen wollte, und daß sie ihre Mutter, die, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, doch eben auch noch nicht die größte Schönheit war, bey weitem nicht erreicht hat. Die größte Hinderung ihrer Ausbildung fand indessen die Musik unstreitig in dem Umstand, daß die Ausübung derselben hauptsächlich den Servis überlassen war [15]). In Griechenland war der Fall gerade umgekehrt, und die freyen Leute von Rang und Geburt behielten die Ausübung der Musik so für sich, daß es sogar den Knechten verboten war, sich damit zu beschäftigen. Da noch außerdem in Rom ein Servus desto strenger von seinem Herrn behandelt wurde, je größer und schätzbarer seine Geschicklichkeit in einer Kunst war, so läßt sich leicht schließen, daß die Knechte sehr bald die Lust verloren haben werden, sich um einen so schlechten Lohn irgend eine beträchtliche Geschicklichkeit zu erwerben. Dies ist eigentlich die einzige Art von Verachtung, welche die Römer den Künsten bewiesen haben, welche aber auch zugleich beweist, wie wenig sie sie kannten.

§. 12.

Von den Instrumenten, welche die Römer gebrauchten, ist schon angeführt worden, daß sie alle von den Hetruskern und Griechen herstammten. Sie müssen vorzüglich die Blasinstrumente geliebt haben. Bey allen ihren Festen, deren eine große Menge waren, brauchten sie hauptsächlich Flöten, Trompeten, Hörner, und erst spät wurden Psaltriæ und Sambucistriæ eingeführt, (s. §. 6) aber nicht bey öffentlichen Festen, sondern nur bey Gastmahlen. Nach dieser Zeit findet man zwar bisweilen, aber immer nur selten, daß bey gewissen Gelegenheiten ein Saiteninstrument gebraucht wurde. Was die Chöre von Tubicinisten, Tibicinisten und Cornicinisten für musikalische Wirkung gethan haben mögen, wozu gesungen (oder vielmehr geschrien) und Cymbeln und Sistern geschlagen wurden, läßt sich, deucht mich, sehr leicht begreifen, wenigstens gewiß leichter als die Wirkung der einzelnen Flöten, womit in der Comödie die Gesänge, und im Trauerspiel die Chöre begleitet wurden. Ueberhaupt scheint eine Vermischung mehrer Arten von Instrumenten bey den Römern wenigstens nicht gewöhnlich gewesen zu seyn. Da ihre Blasinstrumente von sehr starkem Ton gewesen seyn müssen, wie wir aus der häufigen Anwendung derselben bey sehr lärmenden Gelegenheiten, und aus der Größe ihrer Theater schließen können, so konnte freylich der sanftere Ton der Lyren und Cithern nicht dagegen gehört werden. Nach einer Beschreibung des **Apulejus** von den verschiedenen Theilen einer musikalischen Unterhaltung, (welche aber offenbar nach griechischem Geschmack eingerichtet ist), wurde zuerst eine Cither gespielt; sodann folgte ein Concert von Flöten, und zuletzt erst fiel ein Chor von Sängern ein, und entzückte die Herzen der Zuhörer mit süßen Tönen [16]). Eben dieser **Apulejus** beschreibt an einer andern Stelle ein großes Fest, welches der **Ceres** oder **Isis** zu Ehren gefeyert wurde. Die Musik bey dieser Feyer war von fol-

sen wollte, daß diese Ausdrücke überall einerley Sache bedeutet hätten. Man erkläre sich hieraus eine Stelle des Cicero (de Oratore, Lib. 3.), worin etwas von Licht und Schatten, vom Forte und Piano, vom Crescendo und Decrescendo vorkommt, welches den Worten nach lauter Dinge sind, die bey uns zum feinen Vortrag eines Tonstücks gehören, bey den Römern aber der Sache nach gewiß ganz andere Dinge waren. „Quam denique illi etiam qui fecerunt modos, a quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur.“

15) Dies Schicksal hatten die sämmtlichen freyen Künste und einige Wissenschaften mit der Musik gemein, und sind vielleicht eben so wie sie, blos um dieser Ursache willen in Rom nur wenig ausgebildet worden.

16) Iubet citharam loqui, psallitur: tibias agere, sonatur: choros canere, cantatur. Quæ cuncta præsente nullo dulcissimis modulis animos audientium remulcebant. *Metamorphos. sive lusus asini. lib. V. pag. 165. Edit. Elmenhorst.* **Apulejus** lebte im zweyten Jahrhundert nach Christo, und war ein geborner Africaner aus Madaura.

gender Art: „Süße Stimmen und Pfeifen (Fistulæ) durchtönten die Luft mit den angenehmsten Liedern. Ihnen folgte ein Chor der schönsten Jünglinge in weißen Kleidern, welche wechselsweise ein schönes Gedicht sangen, worin ein vortrefflicher Dichter, begeistert von den Musen, den Gegenstand des Festes beschrieb. Auch folgten verschiedene dem großen Serapis geweihte Flötenspieler, welche mit ihrer gebogenen, gegen das rechte Ohr gerichteten Flöte diejenigen Lieder spielten, die im Tempel dieses Gottes gebräuchlich waren. Nachher kamen die ehrwürdigen Priester, und schüttelten mit aller Macht ihre Sistern von Erz, Silber und sogar von Gold, welche so helle und klare Töne gaben, daß man sie in einer großen Entfernung hätte hören können [17]). Da das Isisfest selbst egyptischen Ursprungs ist, so ist auch die Einrichtung der dabey gebräuchlichen Musik von egyptischer Art, die, wie wir schon im zweyten Kapitel gesehen haben, und vorzüglich aus dem Gebrauch der Sistern schließen können, mehr Geräusch und Lärm als eigentliche Musik war.

§. 13.

So übereinstimmend man indessen in der Meynung ist, daß die Römer wenig oder nichts von der Musik verstanden, folglich auch nichts zu ihrer Verbesserung beygetragen haben, so glauben doch einige, daß man ihnen wenigstens das Verdienst, die musikalische Schreibekunst der Griechen simplificirt zu haben, nicht absprechen könne. Sie sollen die große Menge griechischer Tonzeichen verworfen, und an ihre Stelle die ersten fünfzehen Buchstaben ihres Alphabets, nämlich: A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O. P. eingeführt haben [18]). Allein es ist ausgemacht, daß ihnen auch nicht einmal dieses Verdienst gehört; denn diese wahre Verbesserung der Notenschrift ist erst lange nach dem Verfall des römischen Reichs gemacht worden, und war eigentlich der erste Schritt, mit welchem die alte Musik, oder wenigstens die aus dem Alterthum geretteten Ueberbleibsel derselben, zu derjenigen Art übergiengen, auf welche nachher die neuere Musik und Notenschrift gebaut wurde. Nicht nur die wenigen musikalischen Schriftsteller der Römer beweisen dies, welche in ihren Werken blos die griechische Notirungskunst lehren, und vom Gebrauch römischer Buchstaben nicht ein Wort sagen, sondern auch ein Fragment einer Melodie auf den Lobgesang des h. Ambrosius und Augustinus, welches Meibom mit den griechischen Tonzeichen in seiner Ausgabe der griechischen Musiker hat abdrucken lassen. Wenn nun nicht nur zur Zeit des Augustinus, welcher im 4ten Jahrhundert nach Christo lebte, die griechischen Tonzeichen noch gebräuchlich waren, sondern sogar noch zu den Zeiten des Boethius und Martianus Capella, welche beyde ein volles Jahrhundert nach dem Augustinus schrieben, und die Musik noch ganz nach griechischen Grundsätzen lehrten [19]), wie sollten denn die Römer zur Einführung einer einfachern und verbesserten Notenschrift gekommen seyn [20])?

17) Symphoniæ dehinc suaves, fistulæque modulis dulcissimis personabant. Eas amœnus lectissimæ inventutis velut nivea et cataclita prænitens sequebatur chorus, carmen venustum iterans, quod Camœnarum favore solers poeta modulatus, ediderat, quod argumentum referebat. Ibant et dicati magno Serapi tibicines: qui per obliquum calamum ad aurem porrectam dextram, familiarem templi Deique modulum frequentabant: — — Tunc influunt turbæ sacris divinis imitatæ, viri fœminæque omnis dignitatis et omnis ætatis — magnæ religionis terrena sidera, æreis et argenteis immo vero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes. *Id. Metam. lib. XI. pag. 261.*

18) It must however be admitted, that for one improvement of the System we are indebted to the Latins, namely, the application of the roman capital letters to the several sounds that compose the Scale etc. *Hawkins Hist. of the Science and Practice of Music, Vol. I. p. 279.*

19) Im Werk des Boethius de Musica, handelt das dritte Kapitel des vierten Buchs von den griechischen Tonzeichen. Dieses Kapitel hat die Aufschrift: Musicarum per græcas ac latinas litteras notarum nuncupatio (descriptio) Es werden aber keine römische Zeichen betrachtet, sondern nur die griechischen mit lateinischen Worten erklärt.

20) Rousseau schreibt sogar die Einführung der funfzehen Buchstaben des römischen Alphabets dem Boethius zu, ohne zu bedenken, daß unter solchen Umständen eine

Es iſt daher völlig unerweislich, daß die Römer während der Dauer ihres Staats irgend eine andere als griechiſche Notenſchrift gebraucht haben. Die Erfindung und Einführung der einfachen Notenſchrift gehört in die Zeiten der römiſchen Päpſte, in welchen ſchon Klöſter geſtiftet, und bey dem täglichen Gebrauch der Muſik beym Gottesdienſt eine Erleichterung derſelben theils immer nöthiger, theils auch eben des täglichen Gebrauchs wegen möglicher wurde. Man hat mehr als einen Grund, den Johann von Damaſco für den erſten zu halten, welcher eine ſolche Erleichterung verſucht hat. Wenigſtens verſichern die meiſten Schriftſteller einmüthig, daß er neue Zeichen für ſeine ſelbſt componirten Melodien ausgedacht, und dadurch die Erlernung derſelben ungemein erleichtert habe. Ob aber die neuen Zeichen dieſes griechiſchen Mönchs wirklich auch nach Europa gekommen, und Gelegenheit zur Erfindung der im Mittelalter gebrauchlichen Tonſchrift gegeben haben, oder ob ſie blos in der griechiſchen Kirche üblich geblieben ſind [21]), iſt eine andere Frage, deren genauere Erörterung in die Geſchichte der Muſik des Mittelalters gehört.

§. 14.

De la Borde (Eſſai ſur la Muſ. anc. et mod. Vol. I. pag. 43. und Vol. II. pag. 129.), hält die Römer für vorzügliche Liebhaber von Liedern, und glaubt, daß nicht nur die meiſten Oden des **Horaz**, ſondern auch mehrere Gedichte von **Catull**, **Virgil**, **Properz**, **Martial**, **Tibull** und **Ovid** wirklich geſungen worden ſind. An Dichtern hat es den Römern nicht gefehlt; es iſt aber ſchon häufig von Gelehrten geſagt worden, daß ſie meiſtens Lyrici ſine lyra geweſen ſind. In der That iſt es nicht zu läugnen, daß es unter den Oden römiſcher Dichter nur wenige giebt, welche nach der Art, wie man in den neuern Zeiten Lieder ſingt, geſungen werden können. Das einzige Carmen ſeculare vom **Horaz** macht eine Ausnahme, welches auf Befehl des Kaiſers **Auguſt** zur Feyer des hundertjährigen Jubelfeſtes in Rom gemacht, und wirklich geſungen wurde. Allein **Horaz** bediente ſich zu dieſem Gedicht des leichten und muſikaliſchen alkäiſchen oder ſapphiſchen Metrums, und man ſollte faſt aus dieſem Umſtand ſchließen, daß ſeine übrigen Stücke, worin er andere weit weniger muſikaliſche Sylbenmaaße gebraucht, von ihm ſelbſt nicht zum Geſang beſtimmt waren, und wahrſcheinlich nur declamirt wurden [22]).

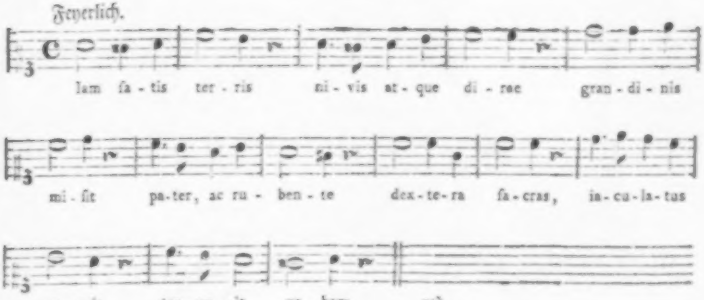
ſolche Erfindung im Werke dieſes Schriftſtellers angeführet ſeyn müßte. »Les Latins (ſagt er in ſeinem muſ. Wörterbuch im Artikel Notes), qui, à l'imitation des »Grecs, noterent auſſi la Muſique avec les lettres de »leur Alphabet, retrancherent beaucoup de cette »quantité des notes, le genre enharmonique ayant »tout-à-fait ceſſé d'etre pratiqué, et pluſieurs modes »n'etant plus en uſage. *Il paroit que Boece établit »l'uſage de quinze lettres ſeulement*, et Grégoire Eve»que de Rome, conſiderant que les rapports des Sons »ſont les memes dans chaque Octave, reduiſit encore »ces quinze Notes aux ſept premieres lettres de l'Al»phabet, que l'on repetoit en diverſes formes d'une »Octave à l'autre.« So wenig die Erfindung des Boethius als die nachherige Reduction zu ſieben Buchſtaben, welche der h. Gregorius gemacht haben ſoll, iſt zu erweiſen: der Fürſt Gerbert beſchuldigt daher den Rouſſeau, daß er es dem Kircher, ohne etwas dabey zu denken (oſcitanter) nachgeſchrieben habe. (ſ. de Muſica ſacra, T. II. pag. 53.)

21) Die Neugriechen behaupten noch jetzt, daß ihre Tonſchrift eine Erfindung dieſes Johann von Damaſco ſey. In dem Werk des Gucbald: de harmonica inſtitutione, aus dem Ende des neunten oder dem Anfang des zehenten Jahrhunderts kommen intereſſen nicht nur Zeichen aus dem Boethius, ſondern auch ſolche vor, die den jetzt gebräuchlichen der Neugriechen ähnlich ſind. Man kann daraus ſchließen, daß ſie zu ihrer Zeit allgemein gebraucht werden ſeyn müſſen.

22) Das Carmen ſeculare des Horaz iſt in unſerer Sammlung ſeiner Epoden die letzte. Es wurde von zwey Chören bald abwechſelnd bald vereint geſungen. Der eine Chor beſtand aus Jünglingen, der andere aus Mädchen. Den Anfang machten beyde Chöre, und riefen den Apollo und die Diana an, daß ſie dieſe Feyer gnädig anſehen möchten.

Phoebe, Silvarumque potens Diana,
Lucidum coeli decus, o colendi
Semper, et culta! date, quae precamur,
Tempore Sacro.

Daß übrigens diejenigen Lieder, welche wirklich gesungen, und nicht blos declamirt wurden, nach Melodien von griechischer Art gesungen worden sind, ist nicht zu bezweifeln, da die Römer sowol die Theorie ihrer Musik, als auch ihre Instrumente von den Griechen erhalten, und angenommen haben. Der angeführte **La Borde** hält es für gewiß, daß sogar Horaz verschiedene Gedichte auf alte schon vorhandene griechische Melodien gemacht habe, so wie in den neuern Zeiten vorzüglich gottesdienstliche Gesänge auf Melodien gemacht werden, die vielleicht mehrere tausend Jahre alt sind, und durch eine Reihe von so vielen Jahrhunderten wahrscheinlich schon manchem Dichter ähnliche Dienste geleistet haben. Eine solche alte griechische Melodie aus den Zeiten der **Sappho** soll Horaz zu verschiedenen seiner Oden gebraucht haben, und vorzüglich zur **zwoten Ode** des **ersten Buchs** an den Kaiser **August**. Diese Gewohnheit, alte schon bekannte Melodien auf verschiedene Gedichte von ähnlichem Versmaaß überzutragen, hat auch veranlaßt, daß dieselbe Melodie, von welcher hier die Rede ist, in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche, auf einen Hymnus an den heil. **Johannes**: ut queant laxis resonare fibris etc. angewendet, und so bis auf unsere Zeiten gebracht worden ist. Ich füge diese Melodie hier bey.


Feyerlich.
lam sa - tis ter - ris ni - vis at - que di - rae gran - di - nis
mi - sit pa - ter, ac ru - ben - te dex - te - ra sa - cras, in - cu - la - tus
ar - ceis, ter - ru - it ur - bem. 23)

Quo Sibyllini monuere versus
Virgines lectas; puerosque castos
Dis, quibus septem placuere colles,
Dicere carmen.

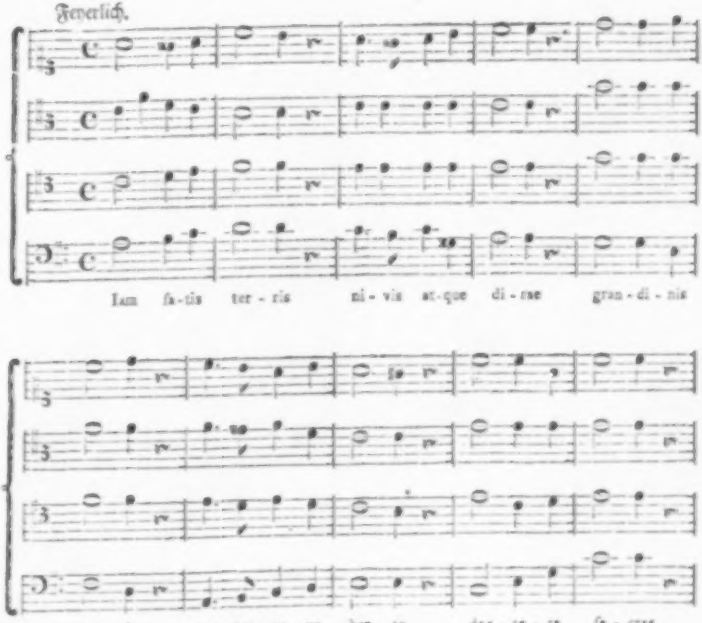
Der Chor der Jünglinge bittet hierauf um den Wachsthum des römischen Staats, die Mädchen um glückliche Ehen, und leichte Entbindung u. s. f. Alsdann sollen beyde Chöre wieder zusammen, und bitten, daß der römische Staat noch hundert Jahre eben so blühen möge, wie zur Zeit des Festes. Solche Abwechselungen gehen durchs ganze Gedicht hindurch, und wenn die Chöre nur einigermaaßen gut gesungen wurden, so müssen sie eine vortreffliche Wirkung gethan haben. Diesem guten Gesang scheint indessen Horaz selbst nicht recht getraut zu haben, denn er ist in der sechsten Ode des vierten Buchs *ad Appollinem et Dianam* sehr darum besorgt, und bittet den Apollo um Beystand,

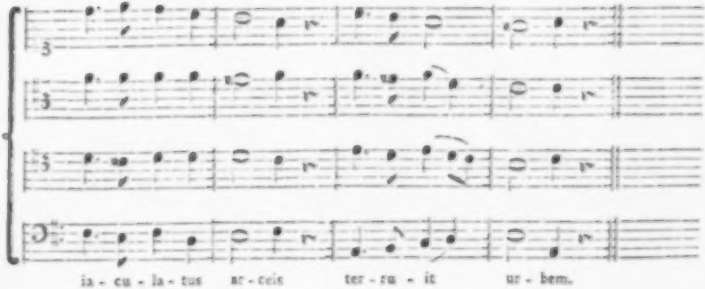
Lesbium servate pedem, meique
Pollicis ictum — — —

sagt er, und scheint dadurch zu beweisen, daß er fürchtete, man möchte weder sein sapphisches Sylbenmaaß, noch seine Modulation recht beobachten.

23) Schner genug und schreckliche Hagelsteine
Sandte Zeus; aus seiner entflammten Rechte
Fuhr der Blitz auf heilige Zinnen, furchtbar
Rom und den Völkern.
Nach Schmidts Uebersetzung.

Sie gleichet vollkommen unſern alten Choralmelodien, die größtentheils mit ihr ähnlichen Urſprungs ſind, und leidet eben ſo wie ſie den Zuſatz einer vierſtimmigen Harmonie. Sie gewinnt ſogar an Feyerlichkeit dadurch. La Borde hat zwar eine ſolche Harmonie dazu verſucht; ſie iſt ihm aber ſo ſchlecht gerathen, daß ich ſie meinen Leſern nicht mit Ehren vorlegen kann, ſondern eine andere an ihre Stelle ſetzen muß.





Uebrigens läßt ſich die Vermuthung, daß Horaz ſeine zweyte Ode wirklich auf dieſe Melodie gemacht habe, mit keinem einzigen Beweis unterſtützen, ſondern erhält blos durch die alte, wirklich griechiſche Art der Melodie einen gewiſſen Grad von Wahrſcheinlichkeit. Wäre die Vermuthung gegründet, ſo hätten wir einen neuen Beweis, nicht nur von der griechiſchen Beſchaffenheit der römiſchen Muſik, ſondern auch davon, daß alle alte Muſik, wie in den vorhergehenden Kapiteln ſchon oft bemerkt worden iſt, meiſtens aus Liedern beſtanden habe, die nicht nur von den verſchiedenen Stimmen in Einklängen geſungen, ſondern auch von den Inſtrumenten einklängig, oder wenn Syſtem und andere lärmende Inſtrumente dabey waren, blos rhythmiſch begleitet wurden.

Wir wollen dieſem allen nun noch einige Nachrichten von den römiſchen Tonkünſtlern und muſikaliſchen Schriftſtellern beyfügen, deren Namen und Werke auf uns gekommen ſind.

§. 15.

Der älteſte Römer, welcher über Muſik geſchrieben hat, iſt Vitruv, welcher in ſeinem Traktat de Architectura ein Kapitel hat, worin das muſikaliſche Syſtem des Ariſtoxenus erklärt werden ſoll. Allein er klagt ſehr, daß er nicht im Stande ſey, ſich recht verſtändlich zu machen, weil es in der lateiniſchen Sprache noch an Ausdrücken für die Ideen des Ariſtoxenus fehle. „Das Studium der Muſik „iſt an ſich ſelbſt ſchon ſehr ſchwer," ſagt er, „am allerſchwerſten aber für diejenigen, welche die griechiſche „Sprache nicht verſtehen [a])." Vitruv lebte unter Auguſt, im Anfang der chriſtlichen Zeitrechnung, und gerade in dem Zeitalter, worin Rom in Abſicht auf Künſte und Wiſſenſchaften am blühendſten war. Natürlicherweiſe hätte die Muſik in dieſem Zeitpunkt ebenfalls am blühendſten ſeyn müſſen. Allein man kann aus Vitruvs Klage über den Mangel an muſikaliſchen Kunſtausdrücken in der lateiniſchen Sprache ſchließen, auf welcher niedrigen Stufe von Vollkommenheit ſie in dem Zeitalter des Auguſts geſtanden haben müſſe.

Außer dem angeführten Kapitel über das Syſtem des Ariſtoxenus, enthält das Werk des Vitruv noch einige andere Kapitel über die Einrichtung von Schauſpielhäuſern und von den hydrauliſchen Orgeln. Die Ueberſchriften aller im ganzen, aus 10 Büchern beſtehenden Werk, enthaltenen muſikaliſchen Kapitel ſind folgende:

a) *Lib. V. cap. 4.*

Lib. 5. Cap. 3. de theatro *atque* salubri conſtitutione. *Cap. 4.* de Harmonia ſecundum Ariſtoxeni traditionem. *Cap. 5.* de theatri vaſis. *Cap. 8.* de tribus Scenarum generibus. *Lib. 10. Cap. 13.* de Hydraulicis machinis, quibus organa perficiuntur. Man hat viele Ausgaben dieſes Werks. Unter den Ueberſetzungen iſt die, welche Perrault unter dem Titel: *Les dix livres d'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes et des Figures*, (Paris, 1684 Fol.) herausgegeben hat, die beſte. Da Perrault nicht nur ein guter Bauverſtändiger, ſondern auch Kenner der Muſik war, ſo mußte ſeine Ueberſetzung eine der richtigſten, und durch die beygefügten Anmerkungen eine der deutlichſten werden.

§. 16.

Der nächſte Schriftſteller nach dem Vitruv, der über Muſik zwar nur beyläufig etwas geſchrieben hat, aber doch faſt eben ſo wie Pauſanias für uns eine Quelle der alten Kunſtgeſchichte aller Art geworden iſt, iſt der ältere Plinius. Er lebte in dem erſten Jahrhundert nach Chriſto von 23 bis 79. Seine Hiſtoria mundi, das einzige auf uns gekommene Werk von ihm iſt weitläuftig, aufgeſetzt und beynahe ſo mannichfaltig, als die Natur ſelbſt. Es iſt aus mehr als zweytauſend Schriftſtellern zuſammen getragen, von welchen nur wenige auf uns gekommen ſind, iſt alſo für uns gleichſam eine vollſtändige Sammlung der Kenntniſſe des Alterthums, die völlig verloren gegangen ſeyn würden, wenn ſie Plinius nicht aufbehalten hätte.

Muſikaliſchen Inhalts ſind folgende Kapitel: *Lib. 2. Cap. 22.* de Siderum muſica. *Lib. 7. Cap. 12.* de auditu. *Cap. 16.* Quae quis invenerit in vita. *Lib. 9. Cap. 9.* de Delphinis, et eorum natura mirabili. *Lib. 11. Cap. 32.* de vocibus. *Lib. 16. Cap. 36.* de aquaticis calamis, et fruticibus. Hier wird erzählt, wie und wovon verſchiedene Arten von Flöten gemacht werden ſind.

Aulus Gellius, ein im zweyten Jahrhundert nach Chr. berühmter Grammaticus zu Rom, gehört ebenfalls als ein Schriftſteller hieher, der beyläufig von Muſik gehandelt hat. Seine attiſchen Nächte, (Noctes atticae) von welchen man verſchiedene Ausgaben hat, und welche aus vermiſchten Anmerkungen beſtehen, die aus griechiſchen und lateiniſchen Schriftſtellern geſammelt ſind, enthalten muſikaliſche Dinge nach folgenden Aufſchriften:

Lib. I. Cap. 11. Quod Thucydides, hiſtoriae ſcriptor inclutus, Lacedaemonios in acie non tuba ſed tibiis eſſe vſos dicit; verbaque ejus ſuper ea re poſita: quodque Herodotus Halyattea regem fidicinis in proclucto habuiſſe tradit: atque inibi quaedam notata de Graecchi fibula concionatoria. *Lib. 4. Cap. 13.* Quod incentiones quaedam tibiarum certo modo factae iſchiacis mederi poſſint. *Lib. 15. Cap. 17.* Quam ob cauſam nobiles pueri Athenienſium tibiis canere deſierint, quum patrium illum morem canendi haberent. *Lib. 18. Cap. 19.* Sumta hiſtoria ex Herodoti libro ſuper fidicine Arione. *Lib. 19. Cap. 12.* Quid ſit numerus Hemiolius, quid epitritos, et quod vocabula illa non facile noſtri auſi ſint vertere in linguam latinam.

§. 17.

Apulejus (Lucius) aus Madaura in Africa, gehört ins zweyte Jahrhundert nach Chriſto, und hat ebenfalls nur beyläufig von Muſik und muſikaliſchen Dingen in ſeinen Schriften gehandelt. Außer einigen zur Muſik gehörigen Beſtreitungen, die in ſeinen Metamorphoſen vorkommen, und in den Floridis noch etwas weniges von den Eigenſchaften der griechiſchen Tonarten, von verſchiedenen Inſtrumenten, vom Hexachis und Marſyas u. ſ. f. gelegt.

Cenſorinus, ein Sprachlehrer zu Rom, der unter der Regierung des Alexander Severus im dritten Jahrhundert nach Chr. lebte, und ein zwar kleines, aber ſehr geſchätztes Werkchen: *de die natali*

ſchrieb, handelt darin auch in verſchiedenen Kapiteln von der pythagoriſchen Muſik und andern muſikaliſchen Dingen. Die Ueberſchriften dieſer Kapitel ſind: *Cap. 10.* de muſica ejusque regulis. *Cap. 12.* de laudibus muſicæ ejusque virtute, item de ſpatio cæli terræque ambitu ſiderumque diſtantia. Bey dieſer Gelegenheit werden die pythagoriſchen Meynungen von der Muſik der Sphären beygebracht, und zuletzt wird erzählt, ein gewiſſer Dorylaus habe die Welt für ein muſikaliſches Inſtrument gehalten, worauf der Schöpfer ſpielt.

Dieſem Werk iſt gewöhnlich ein Fragment beygefügt, welches ehedem dem Cenſorinus ebenfalls zugeſchrieben wurde. Auch dies handelt *Cap. 9.* de Muſica. *Cap. 10.* de Rhythmo. *Cap. 11.* de Muſica. *Cap. 12.* de modulatione. *Cap. 13.* de metris et pedibus.

Macrobius (Ambroſius Aurelius Theodoſius) aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts, wird gewöhnlich unter die muſikaliſchen Schriftſteller der Römer gerechnet, weil er in ſeinem Commentar *in Somnium Scipionis* vom Cicero nach pythagoriſchen Lehrſätzen von der Muſik, vorzüglich von der Muſik der Sphären gehandelt hat. Das meiſte iſt aus dem Nicomachus und andern Pythagoräern genommen. Martini führt auch einen Diſcours *de muſica mundana* von ihm an, welchen Bottrigari ins italiäniſche überſetzt, und mit Anmerkungen verſehen hat. Da aber geſagt wird, daß es ein Manuſcript ſey, ſo iſt zu vermuthen, daß es blos eine Ueberſetzung der muſikaliſchen Stellen aus dem angeführten Schriftſteller, und kein beſonderes Werk iſt. Der Commentar iſt in zwey Bücher abgetheilt, und die muſikaliſchen Stellen finden ſich im ſechſten Kapitel des erſten, und im erſten, zweyten, dritten und vierten Kapitel des zweyten Buchs. Macrobius war übrigens kein geborner Römer.

§. 18.

Auguſtinus (Aurelius) der berühmte Kirchenvater, geb. zu Tagaſte in Numidien 354 und geſt. 430, war ein ſehr groſſer Freund der Muſik, und ſchrieb ſelbſt ein Werk in ſechs Büchern davon, welches in Fragen und Antworten abgefaßt, und in der Baſler Edition ſeiner Werke von 1569 in folio 12¼ Bogen ſtark iſt. Es ſteht im erſten Band von 310 bis 410. handelt aber blos von den metriſchen und rhythmiſchen Regeln der Muſik nach folgenden Ueberſchriften:

Lib. I. Cap. 1. Muſica quid docetur. *Cap. 2.* Muſica quid ſit. *Cap. 3.* Quid ſit bene modulari. *Cap. 4.* Scientia et ſcientiæ imitatio. *Cap. 5.* Senſus Muſices ineſt naturæ. *Cap. 6.* Cantores theatricos neſcire artem. *Cap. 7.* Diu, et non diu. *Cap. 8.* Portentio in motu, ut in modis. *Cap. 9.* Motus rationales et irrationales. *Cap. 10.* Motus complicati et ſesquati. *Cap. 11.* Motus et numerus infinitus. *Cap. 12.* De concordia numerorum juxta Pythagoricos. *Cap. 13.* De proportionatorum motuum decore.

Lib. II. Cap. 1. Syllabarum ſpatia aliter Muſici, aliter Grammatici docent. *Cap. 2.* Qui verſus perperam pronunciarus, et Grammaticum offendat et Muſicum. *Cap. 3.* Syllabarum tempora. *Cap. 4.* Pedes diſſyllabi. *Cap. 5.* Pedes triſyllabi. *Cap. 6.* Pedes tetraſyllabi. *Cap. 7.* Verſus certo pedum, ut pes ſyllabarum numero conſtat. *Cap. 8.* Varia pedum nomina. *Cap. 9.* De pedum ſtructura. *Cap. 10.* Amphibrachus nec per ſe nec aliis mixtus Verſum conficit. *Cap. 11.* Pedum rationabilis mixtura. *Cap. 12.* Pedes ſex ſyllabarum. *Cap. 13.* Ordo pedum quomodo mutetur concinne. *Cap. 14.* Qui pedes quibus miſceantur.

Lib. III. Cap. 1. Rhythmus ac metrum, quid? *Cap. 2.* Quid inter verſum et metrum. *Cap. 3.* Rhythmi ex pyrrhichiis. *Cap. 4.* Rhythmus continuus. *Cap. 5.* An ſint pedes ſupra ſyllabas quatuor. *Cap. 6.* Pedes longiores quatuor ſyllabis carent nomine. *Cap. 7.* De metro, quibus et quot conſtituatur pedibus. *Cap. 8.* Scientia in membris. *Cap. 9.* Modus temporum ac pedum in metro.

Lib. IV. Cap. 1. Ultima Syllaba quare indifferens in metro. *Cap. 2.* Quot ſyllabis minimum conſtituatur pyrrhichium metrum, quamdiu quoque ſilentium. *Cap. 3.* Pyrrhichiorum metrorum ordo et numerus. *Cap. 4.* De metro Jambico. *Cap. 5.* De metro Trochaico. *Cap. 6.* De metro Spondaico. *Cap. 7.* Tribrachi metra quot ſint. *Cap. 8.* De pedibus dactylo poſponendis propter ſilentium. *Cap. 9.* Ex bacchiis pedibus verſus. *Cap. 10.* Plano pedi quid a ſtatur ante ſilentium. *Cap. 11.* Jambus poſt dichorium male ponitur. *Cap. 12.* Summarius numerus pedum ac membrorum ſtyli. *Cap. 13.* Pars pedis quibus locis ponitur. *Cap. 14.* Quibus locis ſiſtere liceat. *Cap. 15.* Silentium in medio. *Cap. 16.* De pedum commixtione. *Cap. 17.* De metrorum copulatione.

Lib. V. Cap. 1. Quo modo differant rhythmus, metrum et verſus. *Cap. 2.* Metra in duas partes diviſibilia. *Cap. 3.* Verſus unde dicti. *Cap. 4.* Terminus verſuum varius. *Cap. 5.* Heroici finis. *Cap. 6.* Ruſus de fine verſus. *Cap. 7.* Quomodo ſemipedum imparilitas in verſuum membris ad paritatem referatur. *Cap. 8.* Paritas ſemipedum. *Cap. 9.* De paritate in membris verſuum vario ſemipedum numero connexorum. *Cap. 10.* Senarios verſus decentiſſimos non eſſe, niſi vel heroici ſint vel jambici. *Cap. 11.* Senarii quomodo commodius metiendi. *Cap. 12.* Quod partes hemicyrum verſuum majorem omnibus habeant, quoad ſemipedes numerorum concordiam. *Cap. 13.* Epilogus.

Lib. VI. Cap. 1. Reperit, tranſitum faciens ad ſequentia. *Cap. 2.* Sonorum numerus quid et quomodo deprehendatur. *Cap. 3.* Numeri, num in uſu ſint pronunciantis ſine numeris memoria. *Cap. 4.* De ſenſus judicio naturali. *Cap. 5.* Anima ex a corpore patiatur, et quomodo ſentiat. *Cap. 6.* trium numerorum. *Cap. 7.* Numerus judicialis. *Cap. 8.* Numeri mortales. *Cap. 9.* Alii numeri ſuperioribus præſtantiores. *Cap. 10.* Ratio omnia concinnitatis inventrix. *Cap. 11.* Summa numerorum æqualitas, et ex ceteris æqualitatibus inquiritur. *Cap. 12.* De numeris ſpiritualibus et æternis. *Cap. 13.* Anima repugnans ſenſibus. *Cap. 14.* Ad Dei amorem omnia referenda. *Cap. 15.* Mens quomodo triumphat de numeris temporalibus. *Cap. 16.* De quatuor virtutibus, an et quomodo ſint in beatis. *Cap. 17.* Quod peccatrix anima numeros agat, et numeris agatur.

Außer dieſem Werk findet ſich in der Bodleianiſchen Bibliothek ein MS. vom Auguſtinus, ebenfalls unter dem Titel: *de Muſica*, welches aber bloß eine Lobrede auf die Kirchenmuſik iſt.

§. 19.

Martianus Capella iſt zwar ſchon bey Anzeige der Meibomiſchen Ausgabe der griechiſchen Muſiker angeführet worden, gehöret aber als lateiniſcher Schriftſteller hieher. Er war nach dem Zeugniß des Caſſiodor aus Madaura in Africa gebürtig: aber er ſelbſt nennt ſich am Ende ſeines Werks einen Carthagenenſer. Er gehöret in die Mitte des fünften Jahrhunderts nach Chriſto, und hat uns eine Art von Encyclopädie in neun Büchern hinterlaſſen, unter dem Titel: de nuptiis Philologiæ et Mercurii libri duo. De Grammatica, de Dialectica, de Rhetorica, de Geometria, de Arithmetica, de Aſtronomia, de Muſica libri ſeptem. Man hat verſchiedene Ausgaben davon. Das neunte Buch: *De Muſica*, iſt meiſtens aus dem dritten Buch des Aeltiſtes Quintilianus genommen, und demſelben von Meibom angehängt worden. Zuerſt enthält es eine Lobrede auf die Muſik; ſodann handelt es kürzlich de ſonis, de conſonantiis, de modis, de voce, nochmals de ſonis, de diaſtematis, de Syſtematis, de generibus, de tonis, de tetrachordis, de pentachordis, de tranſitu, de melopœia, de rhythmo, de tribus rhythmicis generibus, de dactylico genere, de genere jambico, de genere paræmico, de aliis ſex mixtis rhythmis. Meibom hat ſeiner Ausgabe auch Anmerkungen beygefügt.

§. 20.

Einer der wichtigſten muſikaliſchen Schriftſteller unter den Römern iſt **Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius**, ein Patricier und dreymaliger Bürgermeiſter zu Rom. Nach der gewöhnlichſten Meynung iſt er in Rom 455 nach Chr. geboren. **Cellier** (Hiſt. gener. des Auteurs ſacr. T. XV. pag. 555.) giebt aber das Jahr 470 an, ohne jedoch Gründe desfalls anzuführen. Da ſein Vater in eben dem Jahr, in welchem er geboren war, erſtochen wurde, ſo blieb ſeine Erziehung ſeinen Anverwandten überlaſſen, welche ihn (wie **Caſſiodor** (lib. I. p. 45.) verſichert) nach Athen ſchickten, und ihn daſelbſt viele Jahre hindurch in griechiſchen Künſten und Wiſſenſchaften unterrichten ließen. Er kam dadurch ſo weit, daß er die beſten griechiſchen Werke alter Art überſetzen, in Italien bekannt machen, und mitten unter der zu ſeiner Zeit in Italien herrſchenden Barbarey ein wahrer Erhalter griechiſcher Kenntniſſe und Künſte werden konnte.

Unter ſeinen vielen Werken befinden ſich auch fünf Bücher de Muſica. Man hat verſchiedene Ausgaben davon, von 1491. bis 1499. zu Venedig, und von 1546. und 1570. zu Baſel. Die letzte Basler Ausgabe iſt von **Glareanus**, der ſich beſonders zu dem Werk de Muſica vorzüglicher Handſchriften aus der Bibl. zu St. Blaſien bedient hat. Der Inhalt dieſes Werks iſt folgender:

Lib. I. Cap. 1. Muſicam naturaliter nobis eſſe conjunctam et mores vel honeſtare vel evertere. *Cap. 2.* Tres eſſe Muſicas, in quibus de vi Muſicæ narratur. *Cap. 3.* De vocibus, ac de Muſicæ elementis. *Cap. 4.* De Speciebus inæqualitatis. *Cap. 5.* Quæ inæqualitatis ſpecies Conſonantiis aptentur. *Cap. 6.* Cur multiplicitas, et ſuperparticularitas Conſonantiis muſicis aptentur. *Cap. 8.* Quid ſit ſonus, quid intervallum, quid Continentia. *Cap. 9.* Non omne judicium dandum eſſe ſenſibus, ſed amplius rationi eſſe credendum, in quo de ſenſuum fallacia. *Cap. 10.* Quemadmodum Pythagoras proportiones Conſonantiarum inveſtigaverit. *Cap. 11.* Quibus modis varie a Pythagora proportiones Conſonantiarum perpenſæ ſint. *Cap. 12.* De diviſione vocum. *Cap. 13.* Quod infinitatem vocum humana natura finierit. *Cap. 14.* Quis ſit modus audiendi. *Cap. 15.* De ordine theorematum, i. e. ſpeculationum. *Cap. 16.* De Conſonantiis proportionum, et tono, et ſemitonio. *Cap. 17.* In quibus primis numeris Semitonium conſiſtet. *Cap. 18.* Diateſſaron a Diapente tono diſtare. *Cap. 19.* Diapaſon quinque tonis, et duobus ſemitoniis jungi. *Cap. 20.* De additione chordarum, eorumque nominibus. *Cap. 21.* De generibus Cantilenarum. *Cap. 22.* De ordine Chordarum nominibusque in tribus generibus. *Cap. 23.* Quæ ſint inter voces in ſingulis generibus proportiones. *Cap. 24.* Quid ſit Synaphe. *Cap. 25.* Quid ſit Diezeuxis. *Cap. 26.* Quibus nominibus nervos appellavit Albinus. *Cap. 27.* Qui nervi quibus ſideribus comparentur. *Cap. 28.* Quæ ſit natura Conſonantiarum. *Cap. 29.* Ubi Conſonantiæ reperiuntur. *Cap. 30.* Quemadmodum Plato dicat fieri Conſonantias. *Cap. 31.* Quid contra Platonem Nicomachus ſentiat. *Cap. 32.* Quæ conſonantia quam merito præcedat. *Cap. 33.* Quo ſint modo accipienda quæ dicta ſunt. *Cap. 34.* Quid ſit Muſicus.

Lib. II. Cap. 1. Quid Pythagoras eſſe Philoſophiam conſtituerit. *Cap. 2.* De differentiis quantitatis, et quæ cuique diſciplinæ ſit deputata. *Cap. 3.* De relativæ quantitatis differentiis. *Cap. 4.* Cur multiplicitas antecellat. *Cap. 5.* Qui ſint quadrati numeri, deque his ſpeculatio. *Cap. 6.* Omnem æqualitatem ex æqualitate procedere, ejusque demonſtratio. *Cap. 7.* Regula quotlibet continuas proportiones ſuperparticulares inveniendi. *Cap. 8.* De proportione numerorum, qui ab aliis metiuntur. *Cap. 9.* Quæ ex multiplicibus et ſuperparticularibus multiplicatis fiant. *Cap. 10.* Qui ſuperparticulares quos multiplices efficiant. *Cap. 11.* De arithmetica, geometrica et harmonica medietate. *Cap. 12.* De continuis medietatibus et disjunctis *Cap. 13.* Cur ita appellatæ ſint digeſtæ ſuperius medietates. *Cap. 14.* Quemadmodum ab æqualitate ſupradictæ proceſſerint medietates.

Cap. 15. Quemadmodum inter duos terminos ſupradictæ mediatates viciſſim collocentur. *Cap. 16.* De conſonantiarum modo ſecundum Nicomachum. *Cap. 17.* De ordine conſonantiarum ſententia Eubulidis et Hippaſi. *Cap. 18.* Sententia Nicomachi, quæ quibus Conſonantiis apponantur. *Cap. 19.* Quid oporteat præmitti, ut Diapaſon in multiplici genere demonſtretur. *Cap. 20.* Demonſtratio per impoſſibile Diapaſon in multiplici genere eſſe. *Cap. 21.* Demonſtratio per impoſſibile, Diapente, Diateſſaron et Tonum in ſuperparticulari eſſe. *Cap. 22.* Demonſtratio, Diapente et Diateſſaron in maximis ſuperparticularibus collocari. *Cap. 23.* Diapente in ſeſquialtera, Diateſſaron in ſeſquitertia eſſe, Tonum in ſeſquioctava. *Cap. 24.* Diapaſon ac Diapente in tripla proportione eſſe, Bidiapaſon in quadrupla. *Cap. 25.* Diateſſaron ac Diapaſon non eſſe conſonantiam ſecundum Pythagoricos. *Cap. 26.* De Semitonio, in quibus minimis numeris conſtet. *Cap. 27.* Demonſtrationes, non eſſe 243 ad 256 toni medietatem. *Cap. 28.* De majore parte toni in quibus minimis numeris conſtet. *Cap. 29.* Quibus proportionibus Diapente, Diapaſon conſtent.

Lib. III. Cap. 1. Adverſus Ariſtoxenum demonſtratio, ſuperparticularem proportionem dividi in æqua non poſſe, atque ideo nec tonum. *Cap. 2.* Ex ſeſquitertia proportione, ſublatis duobus tonis, toni dimidium non relinqui. *Cap. 3.* Adverſus Ariſtoxenum demonſtrationes, Diateſſaron Conſonantiam ex duobus tonis et ſemitonio non conſtare, nec Diapaſon ſex tonis. *Cap. 4.* Diapaſon Conſonantiam a ſex tonis Commate excedi, et qui ſit minimus numerus Commatis. *Cap. 5.* Quemadmodum Philolaus Tonum dividit. *Cap. 6.* Tonum ex duobus ſemitoniis ac Commate conſtare. *Cap. 7.* Demonſtratio, Tonum duobus Semitoniis, Commate diſtare. *Cap. 8.* De minoribus Semitonii intervallis. *Cap. 9.* De Toni partibus per Conſonantias ſumendis. *Cap. 10.* Regula ſumendi Semitonii. *Cap. 11.* Demonſtratio Architæ, ſuperparticularem in æqua dividi non poſſe, ejusque reprehenſio. *Cap. 12.* In qua numerorum proportione ſit Comma, et quoniam in ea, quæ major ſit quam 75 ad 74, minor quam 74 ad 73. *Cap. 13.* Quod Semitonium minus majus quidem ſit quam 20 ad 19, minus quam $19\frac{1}{2}$ ad $18\frac{1}{2}$. *Cap. 14.* Semitonium minus, majus quidem eſſe tribus Commatibus: minus vero quatuor. *Cap. 15.* Apotome majorem eſſe quam 4 Commata, minorem quam 5, Tonum majorem quam 8, minorem quam 9. *Cap. 16.* Superius dictorum per numeros demonſtratio.

Lib. IV. Cap. 1. Vocum differentias in quantitate conſiſtere. *Cap. 2.* Diverſæ de intervallis ſpeculationes. *Cap. 3.* Muſicarum, per græcas ac latinas literas Notarum nuncupatio (deſcriptio). *Cap. 4.* Monochordi regularis partitio in genere diatonico. *Cap. 5.* Monochordi notarum hyperboläon per tria genera partitio. *Cap. 6.* Ratio ſuperius digeſtæ deſcriptionis. *Cap. 7.* Monochordi notarum diezeugmenon per tria genera partitio. *Cap. 8.* Monochordi notarum ſynemmenon per tria genera partitio. *Cap. 9.* Monochordi meſon per tria genera partitio. *Cap. 10.* Monochordi hypaton per tria genera partitio, et totius diſpoſitio deſcriptionis. *Cap. 11.* Ratio ſuperius diſpoſitæ deſcriptionis. *Cap. 12.* De ſtantibus et mobilibus vocibus. *Cap. 13.* De Conſonantiarum ſpeciebus. *Cap. 14.* De modorum exordiis, in quo diſpoſitio notarum per ſingulos modos ac voces. *Cap. 15.* Deſcriptio, continens modorum ordinem ac differentias. *Cap. 16.* Superius diſpoſitæ Modorum deſcriptionis. *Cap. 17.* Ratio ſuperius diſpoſitæ Modorum deſcriptionis. *Cap. 18.* Quemadmodum indubitanter Muſicæ conſonantiæ aure dijudicari poſſint.

Lib. V. Cap. 1. De vi harmonicæ, et quæ ſint ejus inſtrumenta judicii, et quonam usque ſenſibus oporteat credi. *Cap. 2.* Quid ſit harmonica regula, vel quam intentionem harmonici Pythagorei, vel Ariſtoxenus, vel Ptolemæus eſſe dixere. *Cap. 3.* In quo Ariſtoxenus vel Pythagorici vel Ptolemæus gravitatem atque acumen conſtare poſuerint. *Cap. 4.* De ſonorum differentiis Ptolemæi ſententia. *Cap. 5.* Quæ voces Harmoniæ ſunt aptæ. *Cap. 6.* Quem numerum proportionum Pytha

gorici ſtatuunt. *Cap.* 7. Quod reprehendat Ptolemæus Pythagoricos in numero proportionum. *Cap.* 8. Demonſtratio ſecundum Ptolemæum Diapaſon et Diateſſaron Conſonantiæ. *Cap.* 9. Quæ ſit proprietas Diapaſon Conſonantiæ. *Cap.* 10. Quibus modis Ptolemæus Conſonantiæ ſtatuat. *Cap.* 11. Quæ ſunt æquiſonæ, vel quæ conſonæ, vel quæ emmeles. *Cap.* 12. Quemadmodum Ariſtoxenus intervallum conſideret. *Cap.* 13. Deſcriptio Octochordi qua oſtenditur Diapaſon Conſonantiam minorem eſſe ſex tonis. *Cap.* 14. Diateſſaron Conſonantiam Tetrachordo contineri. *Cap.* 15. Quomodo Ariſtoxenus vel Tonum dividat, vel genera ejusque (ejus, quæ) diviſionis diſpoſitio. *Cap.* 16. Quomodo Architas Tetrachorda dividat, eorumque deſcriptio. *Cap.* 17. Quemadmodum Ptolemæus et Ariſtoxeni et Architæ Tetrachordorum diviſiones reprehendat. *Cap.* 18. Quemadmodum Tetrachordorum diviſionem fieri dicat oportere.

Durch dieſes Werk ſind übrigens die Lehrſätze der griechiſchen Muſik zuerſt, noch lange vorher, ehe man eine griechiſche Handſchrift von Muſik entdeckt hatte, auf die alten Italiäner gebracht worden, die, wie man es ihnen deutlich genug anſehen kann, alle ihre Kenntniſſe von der griechiſchen Muſik daraus geſchöpft haben. Es fehlt demſelben aber an hinlänglicher Deutlichkeit, und erfordert ſchon einen geübten Leſer. Daher mag es auch wol gekommen ſeyn, daß es in England auf den Univerſitäten Oxford und Cambridge niemand eher leſen durfte, bis er Baccalaureus der Muſik war. (Siehe Hawkin's Hiſt. of Muſic. Vol. I. pag. 334.) Boethius wurde nach einem halbjährigen Gefängniß 524 in Pavia auf Befehl des Gothiſchen Königs **Theodoricus** enthauptet.

§. 21.

Der letzte, welcher unter den Römern noch als muſikaliſcher Schriftſteller angeführt werden muß, iſt **Magnus Aurelius Caſſiodorus**, der mit dem **Boethius** ungefähr in einerley Zeitalter gehört, und nur etwa zwanzig oder dreyßig Jahre ſpäter, nämlich zwiſchen 470. und 563. gelebt haben mag. Nach dem Boethius war er einer der gelehrteſten Leute ſeines Zeitalters, ſo wie er auch in Rom anſehnliche Aemter bekleidete. Er war nicht nur in den Wiſſenſchaften, ſondern auch in den Künſten ſehr erfahren, und gab ſich viele Mühe, ſie hauptſächlich unter den Mönchen durch mündlichen und ſchriftlichen Unterricht zu verbreiten und zu erhalten.

Unter ſeinen auf uns gekommenen Werken befindet ſich 1) eine Sammlung von Briefen in 12 Büchern (variarum libri XII.), worunter im zweyten Buch ein muſikaliſches Schreiben des Königs **Theodorich** an den **Boethius** enthalten iſt. **Boethius** wird darin erſucht, dem König der Franken einen Cithariſten zu ſenden, und die Ueberſchrift des Briefs iſt: *Boethio Patritio Theodoricus Rex. Ep. XL. De Acharodo mittendo Reg. Francorum.* Zugleich wird darin von andern muſikaliſchen Dingen geredet. 2) Ein Werk de ſeptem diſciplinis, worunter auch die Muſik ein Kapitel von 8 Octavſeiten erhalten hat, deſſen Inhalt aber theils ſehr unbedeutend, theils blos aus ältern Schriftſtellern ausgeſchrieben iſt.

Alle muſikaliſche Schriftſteller der Römer ſind, wie wir aus ihren bisher angezeigten Werken geſehen haben, nichts als Ueberſetzer der Griechen geweſen. Es iſt kein einziger darunter, der in irgend einem Theil der muſikaliſchen Theorie eine neue Ausſicht, oder der Theorie der Griechen etwas zugeſetzt hätte. Man kann in der That aus dieſem einzigen Umſtand hinlänglich ſchließen, wie weit ſie auch in der praktiſchen Muſik unter den Griechen geſtanden haben mögen.

§. 22.

Von den praktiſchen Tonkünſtlern unter den Römern wiſſen wir wenig mehr, als einige Namen, die uns von verſchiedenen Dichtern mit einigen Anecdoten, von welchen es unausgemacht iſt, ob ſie

wirklich wahr oder erdichtet sind, aufbehalten worden. Da ihrer nur wenige sind, so wollen wir sie noch anführen, und damit dieses Kapitel beschließen.

Arbuscula war eine Sängerin und Pantomimentänzerin. Horaz sagt von ihr, daß sie einst, als sie vom Volk ausgepfiffen wurde, laut und dreist sagte, es sey ihr genug, den edlen Römern zu gefallen:

Non ego: non satis est equitem mihi plaudere: ut audax,
Contemtis aliis, explosa Arbuscula dixit.

Satyr. X. Lib. I. [25])

Sie blühte in den letzten Jahren des siebenden Jahrhunderts der Stadt Rom, und trat in den Spielen auf, welche Pompejus dem Volke gab. Cicero schrieb an den Atticus von ihr: quaeris de Arbuscula? valde placuit.

Eine andere Sängerin, mit Namen **Neära**, führt Horaz in seiner Ode über Cäsars Zurückkunft nach Rom an.

Dic et argutae properet Neaerae
Myrrheum nodo cohibere crinem — [26])

Canus, der Flötenspieler, welchen Galba zwar liebte, und gerne hörte, aber schlecht belohnte, ist schon angeführt. **Terpnus**, der Lehrer des Nero, und **Diodor**, welcher als Besieger vom Nero öffentlich in Rom eingeführt wurde, ebenfalls.

Eine der glänzendsten Rollen scheint Tigellius gespielt zu haben. Sein ganzer Name war **Marcus Tigellius Hermogenes**. Die Schönheit seiner Stimme hatte ihn schon beym Julius Cäsar in so große Gunst gesetzt, daß ihn Cicero in einem Brief an den Fabius Gallus sogar unter die Vertrauten desselben rechnet. Cicero stand nicht gut mit ihm, und mochte wahrscheinlich deswegen böse auf ihn seyn, daß er ihm in den Zeiten seines Ansehens nicht eben so den Hof machen wollte, als die übrigen Vertrauten des Dictators. „Selbst in jenen Zeiten (sagter in dem erwähnten Brief an den „Fab. Gallus), da unser Ansehen und Einfluß allvermögend schien, wurde uns von allen Vertrauten „Cäsars der Hof gemacht, nur von diesem Tigellius nicht; aber ich hatte es für Gewinn, mit einem „Menschen übel zu stehen, der noch verpesteter ist, als die Luft seines Vaterlandes [27])." (Tigellius war nämlich ein Sardinier). Da Cicero übrigens dieses Tigellius wegen einen ganzen Brief schreibe, so muß er ihm doch so gleichgültig nicht gewesen seyn, als er so gern das Ansehen haben will.

Außer dem Cicero brachte Tigellius auch den Horaz wider sich auf, vermuthlich weil er seine Gedichte unmusikalisch fand, und sie deswegen nicht singen wollte. Auch kann es Neid über die glänzendern Umstände Tigells gewesen seyn. Horaz hat dafür eine bittere Rache an ihm genommen, und in der That sein Andenken bey der Nachwelt sehr beschimpft, und die neuern Ausleger des Horaz geben sich alle mögliche Mühe, es noch immer mehr zu beschimpfen, ohne daran zu denken, daß zu allen Zeiten Spottgedichte und überhaupt persönliche Satyren aus sehr unreinen Quellen geflossen sind, folglich auf keine Weise etwas anders wider den Verspotteten beweisen können, als daß ihm der Dichter nicht gut war. Horaz wird vermuthlich (so wie einige seiner Professionen in unserm Jahrhundert) geglaubt haben, es gebühre ihm allein, eine große Rolle zu spielen, und ein so armer Tonkünstler, wie

25) Ich nicht! Mir ists genug wenn nur die Ritter
Mir klatschen, sprach, vom Volke ausgepfiffen, die kecke
Arbuscula.
Wielands Uebersetzung.

26) Auch die Sängrin bringe, Neären: daß sie
Ihre Myrthenlocken nur flüchtig knurfen —
Schmidt.

27) Olim, cum regnare exitiosissimum, non tam ab illis, quam hoc tempore observor assiduissime Caesaris omnibus, praeter illum. Id ego in lucris pono, non ferre hominem pestilentiorem patria sua etc. *Epistol. ad. VII.*

Tigell, der zwar ſchön ſingen konnte, aber keine unmuſikaliſche Verſe ſingen mochte, müſſe ſich nicht einfallen laſſen, auch etwas bedeuten zu wollen.

So viel iſt außer Streit, daß Horaz ſehr unbillig gegen den Tigell verfuhr; denn er verdrehte ſeine wirklichen Tugenden in Laſter, nannte ſeine Wohlthätigkeit Verſchwendung, und die, denen ſie erwieſen wurde, (oder auch vielleicht nur die, welche ſeinen Tod beklagten, weil ſie glaubten, Rom habe einen Verluſt an ihm erlitten), für lauter liederliches Geſindel. — Doch wir ſetzen die Stellen ſelbſt her, und überlaſſen es der Entſcheidung der Leſer, ob Tigell mit Billigkeit für ſo liederlich gehalten werden kann, als ihn der aufgebrachte Dichter mache [28]).

Die erſte Stelle iſt ein Spott über die allgemeine Trauer, in welche Tänzerinnen, Pfeiferinnen u. ſ. f. durch ſeinen Tod verſetzt worden ſind.

Ambubajarum collegia, pharmacopolæ,
Mendici, mimæ, balatrones, hoc genus omne
Moeſtum ac ſollicitum eſt cantoris morte *Tigelli*;
Quippe benignus erat! — [29]).

Sat. 2. Lib. 1.

In einer andern Stelle wird der Eigenſinn und die ſonderbare, veränderliche Laune des Tigell geſchildert.

Omnibus hoc vitium eſt cantoribus, inter amicos
Ut numquam inducant animum cantare rogati;
Iniuſſi numquam deſiſtant. Sardus habebat
Ille Tigellius hoc: Cæſar, qui cogere poſſet,
Si peteret per amicitiam patris, atque ſuam, non
Quidquam proficeret: Si collibuiſſet, ab ovo
Uſque ad mala citaret, „*Io Bacche!*“ modo ſumma
Voce, modo hac, reſonat quæ fidibus ima.
Nil æquale homini fuit illi; ſæpe velut qui
Currebat fugiens hoſtem, perſæpe velut qui
Junonis ſacra ferret; habebat ſæpe ducentos
Sæpe decem ſervos: modo reges atque tetrarchas,

28) In der neueſten Ueberſetzung der Horaziſchen Satyren von einem unſerer erſten Schriftſteller wird in einer Anmerkung geſagt: „Wie Tigellius mit dem Seinigen „wirthſchaftete, davon braucht es keinen nähern Beweis als die allgemeine Trauer, in welche ſein Tod, der „um dieſe Zeit, wie es ſcheint, erfolgt war, alle Tänzerinnen, Pfeiferinnen u. ſ. f. in Rom verſetzte, die in „ihm einen ſo gütigen Patron und Wohlthäter verloren „hatten. Quippe benignus erat!“ Muß denn derjenige deſſen Tod allgemein betrauert wird (ob es bloß von Tänzerinnen, Pfeiferinnen und andern ſolchen liederlichen Geſindel, wie ſich die geſetzten Herren bisweilen ſehr höflich auszudrücken belieben, geſchehen ſey, iſt noch eine Frage, deren Beantwortung kein billiger Mann von einem ſo offenbaren Feind des Tigell, wie Horaz iſt, annehmen wird) nothwendig ein liederlicher Verſchwender ſeines Vermögens geweſen ſeyn?

29) Die Ambubaien-Chöre *), Scharlatane,
Zigeuner, Tänzerinnen, Pflaſtertreter,
Und was in dieſe ſaubre Zunft gehört,
Sind durch Tigellius, des Sängers, Tod
In großes Leid verſetzt. — „Es war ein gar
So gut'ger Herr!“

Wieland.

*) Unter Ambubaien-Chören verſteht man Geſellſchaften herumziehender ſyriſcher Prieſterinnen. Die neuen Ueberſetzer muſikaliſcher Termine werden noch ein anderes treffen, daß nicht allein dem Gange der Muſik ſteht, daher ſie Saetus im 27ſten Kapitel durch eben das Prädicament der Venus vorgeſungen haben, ſondern auch dem Gange der Muſik gleichlaufen, und wiederum ſich zu richten haben, daß es nicht zweifelhaft und unſicherlich beſtimmet angehöret, und abgetheilet werden.

Omnis magna loquens; modo: ſit mihi menſa tripes et
Concha ſalis puri, et toga quæ defendere frigus,
Quamvis craſſa, queat. Decies centena dedilles
Huic parco paucis contento; quinque diebus
Nil erat in loculis. Noctes vigilabat ad ipſum
Mane: diem totum ſtertebat; nil fuit unquam
Sic impar ſibi.

Sat. 3. lib 1. [30]).

Am Ende dieſer nämlichen Satyre läßt Horaz den Tigell wenigſtens für einen großen Sänger gelten:

Ut quamvis tacet *Hermogenes*, cantor tamen atque
Optimus eſt modulator — — — [31])

und in der neunten Satyre, ſcheint es ſogar, da Tigell um die Zeit, da ſie geſchrieben wurde, nicht mehr lebte, als wenn ſein Name überhaupt ſchon für jeden großen Sänger gegolten hätte.

Invideat quod et *Hermogenes* ego canto. [32]).

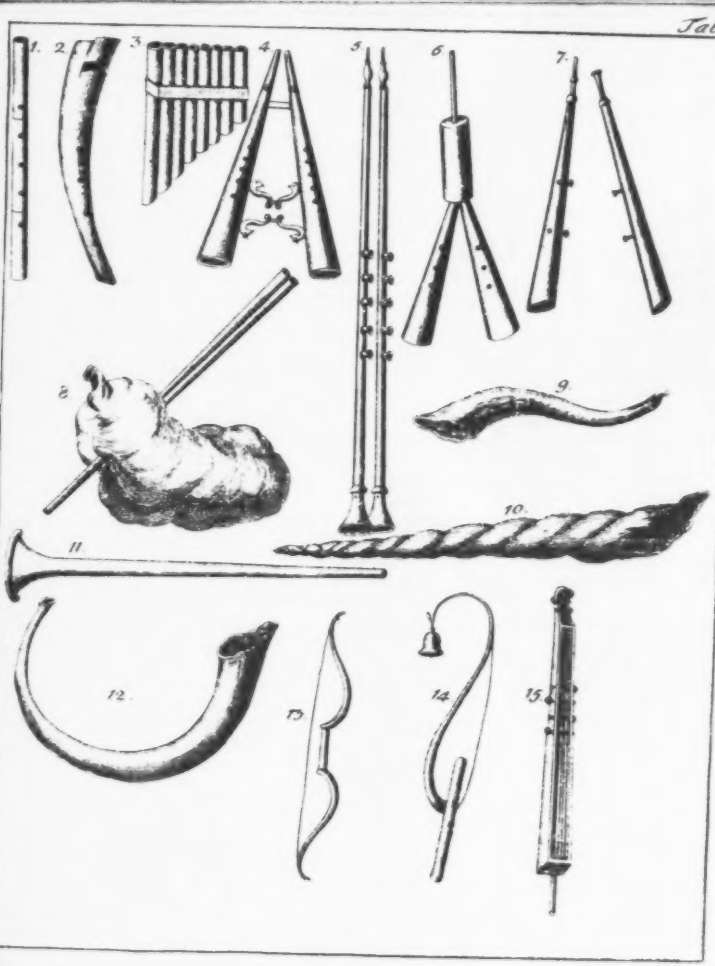
Auch in der vierten und zehenden Satyre kommt ein Tigellius vor. Die Critiker vermuthen aber, daß es ein jüngerer ſey, als der, welcher vom Cäſar ſo geſchätzt, und allgemein für einen großen Sänger gehalten wurde.

30) Es iſt ein eignes Laſter aller Sänger,
Daß ſie, erſucht, ſich unter Freunden hören
Zu laſſen, immer keine Stimme haben;
Hingegen wenn kein Menſch ſie hören mag,
Des Singens gar nicht müde werden können.
Tigell, der Sardier, hatte dieſe Mucke.
Wenn Cäſar, der ihn zwingen konnte, ihn
Bey ſeines Vaters Freundſchaft und bey ſeiner eignen
Beſchwören hätte, es half nichts! Kam hingegen
Die Phantaſie ihn an, ſo ließ er auch
Sein Jo Bacche! von den Ebern an
Bis zu den Aeſeln, ohne Maas und Ziel
Durch alle Töne um die Ohren rollen.
Nichts war ſich ſelbſt an dieſem Menſchen gleich;
Bald lief er auf der Straße wie vorm Feinde,
Bald gieng er wie die Kirchenträgerinnen
An Junons Feſte. Heute wimmelte
Sein ganzes Haus von Sclaven, morgen ließ
Er ſich an zehn bezahlen; hatte bald
Den Mund voll Potentaten und Tetrarchen,
Da war ihm nichts zu groß; bald hieß es: laßt
Mir nur ein ſchlichtes Tiſchgen auf drey Füßen,
Mit einer Muſchel reinen Salzes drauf,
Und einem Rock, ſo grob gewebt er ſey,
Der mich vor Kälte ſchützt, was brauch ich mehr?
Nun, hättſt du dieſem mit ſo wenigem
Zufriednen eine Million gegeben,
In minder als ſechs Tagen war davon
Kein Heller übrig. Wenn die ganze Welt
Sich ſchlafen legte, ward es Tag bey ihm;
Hingegen gieng er, wie der Morgen graute,
Zu Bett', und ſchnarchte bis zu Sonnenuntergang.
Mehr mit ſich ſelbſt und allen andern Weſen
Im Widerſpruch war nie ein Menſch als der!
Wieland.

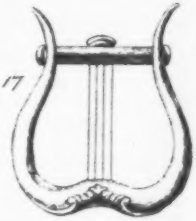
31) — — Gerade wie *Hermogenes*
Auch wenn er ſchweigt ein großer Sänger iſt — —
Wieland.

32) Und eine Lunge hab' ich dir zum ſingen,
Die ein Hermogenes beneiden möchte.
Ebendeſſ.

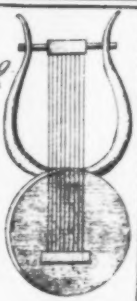
Ende des erſten Bandes.


Tab I
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.

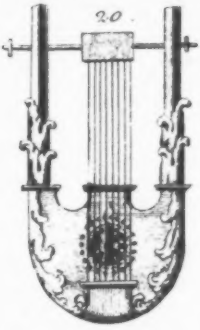
16

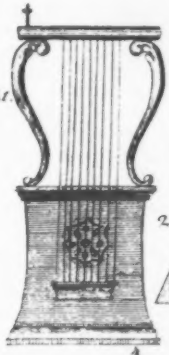

17

18


19

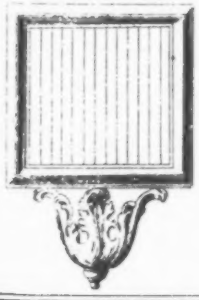
19 b


20


21

22

23

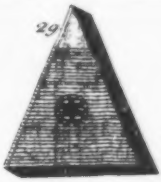

24

25

26

27

28.


29.

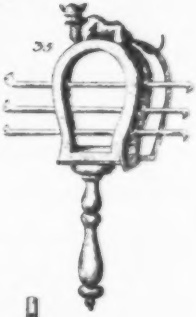
30.

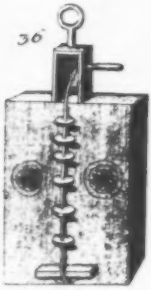
31.

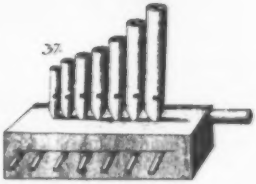
33.

32.

34.


35.


36.

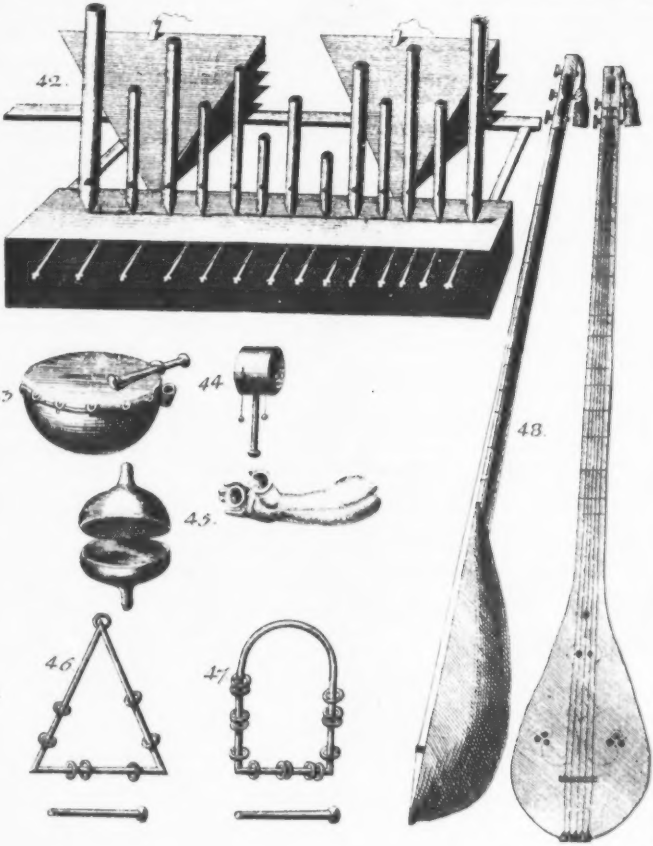

37.

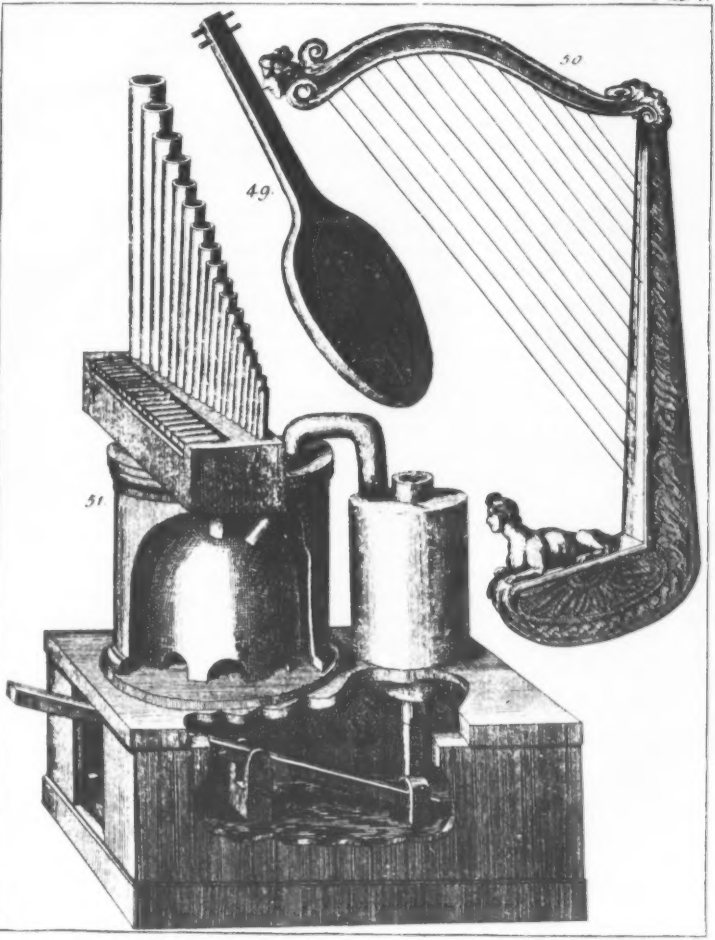
39.

38.

40.

41.


42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.


50
49
51

Allgemeine Geſchichte der Muſik

von

Johann Nicolaus Forkel,

Doctor der Philoſophie und Muſikdirektor in Göttingen.

Zweyter Band.

Mit fünf Kupfertafeln.

Leipzig, im Schwickertſchen Verlage, 1801.

Vorrede.

Bey Erscheinung des ersten Bandes dieser allgemeinen Geschichte der Musik waren von der Ankündigung an nur vier Jahre verflossen, und ich hielt schon dafür, daß jene Zögerung einer Entschuldigung bedürfe; wie viel mehr bedarf ihrer nun die jetzige Zögerung, die beynahe zwölf volle Jahre gedauert hat?

Allein, wer die Beschaffenheit des Inhalts nur einiger Maßen kennt, welchen dieser zweyte Band in sich begreift, und ferner bedenkt, daß man einer solchen Arbeit nicht seine ganze Zeit widmen kann, sondern auch noch mancherley andere Geschäfte zu verrichten hat, der wird diese neue Zögerung dennoch entschuldigen können, sie wenigstens gewiß keiner Nachlässigkeit von meiner Seite zuschreiben. Der verstorbene Martini war gewiß ein sehr fleißiger, arbeitsamer Mann, und brauchte die Hülfsmittel zu seiner Storia etc. nicht erst weitläuftig zusammen zu suchen; dennoch verflossen zwischen der Erscheinung des ersten und zweyten Bandes dreyzehen, und bis zur Erscheinung des dritten wiederum eilf volle Jahre. Hat dieser Mann bey so großen Hülfsmitteln, vielleicht auch bey weit weniger andern zerstreuenden Geschäften nur so langsam arbeiten können, so wird man sich nicht darüber verwundern, daß unter minder vortheilhaften Umständen eine ähnliche Zögerung in der Ausarbeitung dieses Werck entstanden ist.

Ich sage daher nichts mehr zu meiner Entschuldigung, sondern will lieber dem Leser über die innere Einrichtung dieses Bandes einige Rechenschaft ablegen.

Ich war anfänglich Willens, die ganze allgemeine Geschichte der Musik in zwey Bänden zu endigen, und einen dritten Band der besondern Geschichte der Deutschen Musik zu widmen. Von diesem Plane habe ich bey erweiterter Kenntniß der Sache nothwendig abgehen müssen. Der Antheil, den die Deutschen von den frühesten Jahrhunderten an, an der Entwickelung der neuern Europäischen Musik-Art überhaupt genommen haben, hat ihre Specialgeschichte so sehr mit der allgemeinen verwebt, daß, wenn der erste Plan durchaus hätte befolgt werden sollen, im Ganzen entweder Lücken oder unnütze Wiederholungen unvermeidlich gewesen seyn würden. Ich hoffe, der Leser wird mit der jetzigen Einrichtung zufrieden seyn, nach welcher der Faden der allgemeinen Geschichte nicht abgerissen, und der Antheil, welchen die Deutschen insbesondere an der Bildung des neuern Musik-Systems genommen haben, dennoch deutlich genug dargestellt ist. Hätten meine Landsleute so viel Patriotismus, daß

ihnen an einer Specialgeſchichte der Deutſchen Muſik wirklich gelegen wäre, ſo könnte mit der Zeit auch dazu Rath werden. An Materialien dazu, und an der Luſt, ſie zu gebrauchen, fehlt es nicht.

Die Einleitung über Kirchenmuſik ꝛc. iſt dieſem Bande deßwegen vorgeſetzt worden, weil im ganzen Mittelalter kaum eine andere als Kirchenmuſik vorhanden war, und weil mir dieſe Kirchenmuſik überhaupt als die allerwichtigſte und nützlichſte Anwendung unſerer Kunſt ſehr am Herzen liegt. Ich habe ehedem wohl ein wenig gelächelt, wenn ich las, daß ein alter Schriftſteller (Hippolytus) prophezeiht habe, die Abſchaffung des Kirchengeſangs (man muß hierunter nicht bloß unſern Choral verſtehen) ſey ein Zeichen, daß der Antichriſt kommen werde; jetzt lächle ich wirklich nicht mehr darüber, ſeit dem die Erfahrung gezeigt hat, daß Lauigkeit gegen Kirchenmuſik und Lauigkeit gegen öffentliche Religionsübungen in gleichen Schritten mit einander fortgehen. Die Geiſtlichen, welche immer bange ſind, daß die geiſtliche Gemeinde mehr Wohlgefallen an einer erbaulichen Muſik als an ihren Predigten finde, die deßwegen aus den Kirchen bloße Schulen machen wollten, wo nur gelehrt und gepredigt werden ſoll, könnten ſchon jetzt bemerken, wie ſehr ſie gegen die menſchliche Natur anſtreben, und werden es (man erlaube mir mit Hippolytus zu prophezeihen) in der Folge noch mehr bemerken. Sie verderben ſich ihren eigenen Grund und Boden.

Die Aufrechthaltung der Kirchenmuſik iſt indeſſen nicht bloß zur Beförderung warmer Religionsgefühle, und zur größern Feyerlichkeit des öffentlichen Gottesdienſtes, ſondern überhaupt zur Erhaltung der edlern, höhern Kunſt wichtig. Wo anders als in der Kirche kann und darf der Componiſt, ſich dem höhern, edlern Kunſtſtyl überlaſſen? Mattheſen nannte zwar ehedem das Theater eine hohe Schule der Muſik; ich halte aber die Kirche dafür, und der jüngere Plinius ſcheint ſchon vor mehr als anderthalbtauſend Jahren meiner Meinung geweſen zu ſeyn, denn er hielt dafür, daß ein Muſikus auf der Mattheſoniſchen hohen Schule der Muſik nur verderben werde. „Theatra (ſagt er) muſicos male canere docuerunt.“ Dieß kommt von dem albernen Beyfall des unwiſſenden Pöbels her, der Dinge beklatſcht, die der Verachtung und des Ausſpeiſens werth ſind [a]), und dennoch eine Stimme, und zwar ſogar die Stimmen-Mehrheit hat. Hier muß es alſo der Künſtler machen, wie es das Volk am liebſten hört, und wer dem Geſchmack deſſelben entgegen arbeiten wollte, würde bald für ſich allein componiren [b]). In der Kirche hingegen fällt dieſe der wahren Kunſt ſo nachtheilige Stimmen-Mehrheit des Volks weg. Hier kann der Künſtler der Würde des Orts und der Heiligkeit ſeines Gegenſtandes ohne irgend

a) S'intende della ſciocca adulazione del Volgo ignorante, che molte volte applaude a quello, che meriterebbe le ſiſchiate. *Doni*, delle Melodie, p. 122.

b) Un Auteur qui voudroit heurter le gout general, compoſeroit bientot pour lui ſeul. — — Il ne ſ'agit que de piquer la curioſité du peuple. *J. J. Rouſſeau* Lettre à Mr. d'Alembert.

ein Hinderniß gemäß handeln. Man halte mich indessen nicht für einen Feind der theatralischen Musik. Nur die Wendung, welche sie jetzt genommen hat, in welcher sie allen Geschmack an ernsthafter, und am meisten an geistlicher Musik verdrängt, mißfällt mir, und muß einem jeden mißfallen, der es mit der Kunst gut meint.

Beym übrigen Inhalt dieses Bandes habe ich mir zur Regel gemacht, entfernte oder solche Gegenstände, von welchen die Nachrichten entweder nur sparsam zu finden, oder nur in großen, seltenen Werken zerstreut sind, so ausführlich als möglich zu behandeln. Besonders habe ich mir angelegen seyn lassen, die Entstehung der Mensuralmusik so wie der Harmonie, dieser beyden Hauptstücke, worin sich die neuere Musik von der ältern unterscheidet, recht deutlich und vollständig zu entwickeln. Ich hoffe, aus dieser Entwickelung soll man aufs neue einen überzeugenden Beweis nehmen können, daß weder Harmonie, noch das, was wir Tact nennen, den Alten bekannt war. Hätten sie diese Figuralmusik gekannt, so hätte sie unmöglich verloren gehen, und gewiß nicht aufs neue so ganz aus den allerersten Anfängen wieder entstehen können, wie sie wirklich entstanden ist. Was die Alten statt dieser Figuralmusik gehabt haben mögen, können wir nicht mit Gewißheit sagen, nur allenfalls vermuthen; daß sie aber unsere Harmonie und unsern Tact nicht gehabt haben, scheint gewiß zu seyn, weil sich die Entstehung dieser beyden Vorzüge der neuern Musik von ihrem ersten Anfange an stufenweise verfolgen läßt.

Bey einigen andern Materien bin ich weniger umständlich gewesen. So hat man z. B. über die Troubadours, Minne- und Meister-Sänger so hinlängliche Nachrichten, daß es mir überflüssig schien, weitläuftig von ihnen zu handeln, um so mehr, da auch der Einfluß derselben auf Ausbildung und Vervollkommung der Kunst bey weitem nicht so wichtig ist, als man gewöhnlich glaubt. Ihre Melodien sind, so weit wir sie nach den vorhandenen Ueberbleibseln beurtheilen können, nicht Früchte der Kunst, sondern der Natur, und mit wenig Ausnahme meistens so beschaffen, wie man sie höchst wahrscheinlich in allen Zeitaltern und unter allen Völkern zu einem ähnlichen Gebrauch gehabt hat. Erst dann, wenn bey solchen Melodien derjenige Grad von Kunst angewendet wird, den man in einem gewissen Zeitalter erreicht hat, fangen sie an, ein Gegenstand der Kunstgeschichte zu werden. Dieser Fall tritt aber erst am Ende des funfzehenten und im Anfang des sechzehenten Jahrhunderts ein, und ist nicht das Werk der Troubadours, oder der Minne- und Meistersänger, sondern wirklicher Componisten, dergleichen Jeſquin, Isaac ꝛc. waren. So lange überhaupt Dichter und Tonkünstler noch in einer einzigen Person vereinigt waren, und die Kräfte gleichsam getheilt werden mußten, konnte nichts Großes, so wenig in der Poesie als Musik hervorgebracht werden.

In Rücksicht auf den musikalischen Altvater Jeſquin muß ich hier einen Irrthum berichtigen, zu welchem mich Glarean verleitet hat, so wie auch andere mit-

kalische Litteratoren von ihm dazu verleitet worden sind. Glarean sagt nehmlich, Josquin sey Capellmeister bey Ludwig XII. gewesen. Diese Angabe wurde mir schon dadurch verdächtig, daß Peyrat behauptet, Franz I. habe zuerst eine ordentliche musikalische Capelle an seinem Hofe errichtet, und daß ich bey andern Französischen Litterarhistorikern auch nur den Namen Josquins nicht genannt fand. Dennoch suchte ich, von Glarean verleitet, noch lang auf diesem Wege fort. Endlich, nachdem ich alle Hoffnung aufgegeben hatte, die Glareanische Angabe durch irgend ein anderes Zeugniß eines Französischen Schriftstellers bestätigen zu können, wie man im Artikel von ihm (Kap. 3. §. 40.) sehen wird, fielen mir die Elogia Germanor. quorundam Theologor. in die Hände, unter welchen sich auch eine Oratio de Luca Losio befindet. In dieser Oration wird Josquins als eines Componisten gedacht, der am Hofe Maximilians I. sehr geliebt und geachtet wurde. „Nam Maximilianus primus Imperator (heißt es hier) praestantissimum et celeberrimum sui temporis Musicum *Iosquinum de Pres*, cujus variae cantiones, sacrae imprimis, exquisita arte, et vetusta gravitate compositae exstant, *in aula sua fovit et dilexit.*" Heinrich Isaac soll sein Schüler gewesen seyn, wie in eben dieser Oration, welche 1585. gehalten wurde, gesagt wird.

Da ich einmal auf diesen Weg gebracht war, fand ich ferner in Paul von Stetkens Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, im Artikel von der Buchdruckerkunst, daß im Jahr 1520. daselbst eine Sammlung auserlesener Cantionen oder Motetten von den berühmtesten Componisten der damaligen Zeiten gedruckt worden sey. Hier werden als berühmte Componisten genannt: Heinrich Isaac, Kaiser Maximilians des I. Capellmeister, Josquin de Pres, Peter de la Rue ꝛc. auch kaiserliche Capellmeister ꝛc. Man kann sich hieraus erklären, wie es zugegangen ist, daß Josquin bald für einen Deutschen, bald für einen Franzosen und bald für einen Niederländer gehalten worden ist. Maximilian I. brachte durch seine Heirath mit Maria, Karls des Kühnen Tochter, die Burgundischen Staaten an sich, die damals so ausgebreitet waren, daß der Besitzer derselben mit seinem Capellmeister leicht bald in Deutschland, bald in Frankreich und bald in den Niederlanden residiren konnte. Ich glaube gewiß, daß die Widersprüche, welche sich in der Geschichte Josquins finden, bloß durch diese damalige Lage der Dinge gehoben werden können. — Aber wie ist Glarean zu seinen Fabeln gekommen?

Druckfehler und Versehen anderer Art, die in einem Werk von so fremdartigem Inhalt unmöglich vermieden werden können, beliebe der Leser geneigt zu entschuldigen.

Göttingen, im April, 1800.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung.

Ueber Kirchenmuſik und einige damit verwandte Gegenſtände.

Erſter Abſchnitt.

Von dem allgemeinen Gebrauch der Muſik und von ihrem Verhältniß zur menſchlichen Natur überhaupt, insbeſondere aber zu religiöſen Gefühlen.

§. 1. Allgemeiner Gebrauch der Muſik bey allen bekannten Völkern der Erde.
§. 2. Erſte Anwendung derſelben auf die Bildung geſelliger Tugenden.
§. 3. Fortſetzung.
§. 4. Anwendung derſelben bey den Gottesverehrungen der Menſchen.
§. 5. Worauf ſich dieſer allgemeine Gebrauch der Muſik gründet.
§. 6. Die erſte Urſache deſſelben iſt die Organiſation des Menſchen.
§. 7. Aeltere Zeugniſſe von dem vorzüglichen Einfluß des Gehörorgans auf menſchliche Empfindungen und ſittliche Bildung.
§. 8. Neuere Zeugniſſe.
§. 9. Verſchiedenheit dieſes Einfluſſes bey einzelnen Menſchen.
§. 10. Natur und Wirkung des Schalls und Tons.
§. 11. Hülfsmittel der Kunſt zur Vermehrung der Wirkungen des Schalls.
§. 12. Wahre Beſchaffenheit der Muſik, wenn ſie wirken und nützen ſoll.
§. 13. Natur und Weſen religiöſer Gefühle.

Zweyter Abſchnitt.

Von dem Beytrag der Muſik zur Verſchönerung und Erhöhung der chriſtlichen Gottesverehrung.

§. 14. Beytrag der Kirchengebräuche zur Erhöhung religiöſer Gefühle.
§. 15. Insbeſondere der Muſik.
§. 16. Von der Wirkung des Chorals-Geſangs.
§. 17. Ob der Choralgeſang allein hinreichend ſey religiöſe Gefühle zu erregen und zu unterhalten
§. 18. Die Figuralmuſik iſt ebenfalls dazu erforderlich.
§. 19. Ob in den erſten Jahrhunderten der chriſtlichen Kirche noch keine Figuralmuſik gebraucht worden ſey
§. 20. Gebrauch muſikaliſcher Inſtrumente in den frühern Jahrhunderten der chriſtlichen Kirche.

Dritter Abſchnitt.

Von den Urſachen des jetzigen Verfalls des geſammten kirchlichen Muſikweſens.

§. 21. Urſachen der Gleichgültigkeit in neuern Zeiten gegen den muſikaliſchen Gottesdienſt.
§. 22. Allzu häufiger Gebrauch der Muſik.

§. 23. Mangel an hinlänglicher Kenntniß der Muſik.
§. 24. Mißbräuche in der Anwendung der Muſik.
§. 25. Sparſamkeit in dem nöthigen Aufwand, welcher zu einer guten Muſik erforderlich iſt.
§. 26. Beſchaffenheit unſerer Cantaten.
§. 27. Unzulänglichkeit der damit verbundenen Einkünfte.
§. 28. Mißverhältniß dieſer geringen Einkünfte mit den Forderungen, die man an die Cantoren macht.
§. 29. Von den Singchören.
§. 30. Unterhalt der Singchöre.
§. 31. Größter Nutzen dieſer Art, Chöre zu unterhalten.
§. 32. Warum man in neuern Zeiten dieſe Chöre ſo ſehr vernachläßigt?
§. 33. Man muß die dabey eingeriſſenen Mißbräuche abſchaffen.
§. 34. Vorgebliche Urſachen, um welcher willen man die Chöre ganz aufheben will.
§. 35. Ob die Chorſchüler durch das Singen in ihrer wiſſenſchaftlichen Bildung gehindert werden?
§. 36. Ob das Singen auf der Straße der Erbauung der Chorſchüler nachtheilig ſey?
§. 37. Ob durch das Chorſingen das Studium mehr gehindert als befördert werde?
§. 38. Ob der Beſang der Chöre an ſich unerlaublich ſey, oder ob er es bloß durch Mangel an gehöriger Einrichtung und Aufſicht werde?
§. 39. Ob junge Leute durch die Chöre angeſtrengt und unfleißig werden?
§. 40. Von den Organiſten.
§. 41. Wie ein Organiſt den Choral ſpielen ſoll?
§. 42. Wie die Vorſpiele beſchaffen ſeyn ſollen?
§. 43. Was zum Accompagnement eines Organiſten gehört?
§. 44. Ob ein Organiſt auch den Bau der Orgel kennen, und die Stimmung derſelben verſtehen müße?
§. 45. Wie es mit der Beſtellung der Organiſtenſtellen gehalten werden ſollte?
§. 46. Verfall der Orgelkunſt in den neuern Zeiten.
§. 47. Ob großen Theils den kümmerlichen Beſoldungen zuzuſchreiben, die mit den meiſten Organiſtenſtellen verbunden ſind.
§. 48. Von den Stadtmuſikanten.
§. 49. Allgemeine Betrachtungen über die jetzige Beſchaffenheit des geſammten kirchlichen Muſikweſens.

Vierter Abſchnitt.

Von der Nothwendigkeit einer Verbeſſerung der Kirchenmuſik.

§. 50. Die Kirchenmuſik muß verbeſſert, aber nicht abgeſchaft werden.
§. 51. Dieſe Verbeſſerung iſt nothwendig um der gebildeten Chriſten willen.
§. 52. Um der Kunſt willen.
§. 53. Um des Volks willen.

Fünfter Abſchnitt.

Von den Mitteln, wodurch der verfallnen Kirchenmuſik wieder aufgeholfen werden kann.

§. 54. Mittel, der verfallnen Kirchenmuſik wieder aufzuhelfen.
§. 55. Beſſere Beſorgung der Cantorate.
§. 56. Sie hängt von Kirchen- und Schul-Patronen ab.
§. 57. Die Cantoren müſſen vom Schulunterricht in nicht-muſikaliſchen Dingen befreyet werden.
§. 58. Bildung des Sänger-Chors als erſte und vornehmſte Sorge eines Cantors.
§. 59. Die Sänger müſſen aus eingebornen Schülern gezogen werden.
§. 60. Der Muſikunterricht in den Schulen muß allgemein ſeyn.
§. 61. Die Schullehrer müſſen die Schüler nicht vom Geſangchorium abhalten, ſondern dazu ermuntern.
§. 62. Das Chorſingen auf der Gaſſe muß verboten, aber nicht abgeſchafft werden.
§. 63. Großer Nutzen dieſer Verbeſſerung ſowohl, als des Geſangſchoriums überhaupt.
§. 64. Wahl und Einrichtung der Kirchenmuſik, als gewiſſe Pflicht eines Cantors.
§. 65. Vorſchläge zu einer einfachen, überall brauchbaren Einrichtung der Kirchenmuſik. Sparſamer Gebrauch der Arien und Recitative.
§. 66. Die Kirchenmuſik ſoll nicht zu lang ſeyn.
§. 67. Soll den Fähigkeiten der vorhandenen Sänger und Spieler angemeſſen ſeyn.
§. 68. Von den in einem Jahrgange enthaltenen Chören. Ob ſie noch in unſern Zeiten gebraucht werden können?
§. 69. Von unſerm Mangel an geiſtlichen Poeſien zu Kirchencompoſitionen. Wie dieſem Mangel abgeholfen iſt?
§. 70. Von der Aufſicht des Cantors über die Organiſten und Stadtmuſikanten.
§. 71. Nutzen einer ſolchen Aufſicht in Anſehung des Organiſten.
§. 72. In Anſehung der Stadtmuſikanten.
§. 73. Nöthige Folgen von allem Vorhergehenden, wenn es gehörig ausgeführt wird.
§. 74. Beſchluß. Luthers Gedanken über die Muſik.

Allgemeine Geſchichte der Muſik

Erſtes Kapitel.

Von der Einführung der Muſik in die chriſtliche Kirche bis auf den Tod Gregors des Großen.

Erſter Abſchnitt.

Zuſtand der Muſik in den erſten 6 Jahrhunderten nach der Entſtehung und Verbreitung der chriſtlichen Religion bey verſchiedenen Völkern.

I. Bey den Römern.

§. 1. Der Zuſtand der Muſik ſteht mit dem Zuſtand der Wiſſenſchaften und Sitten im genaueſten Verhältniß.
§. 2. Beſchaffenheit der wiſſenſchaftlichen Cultur bey den Römern zur Zeit der erſten Entſtehung der chriſtlichen Religion.

§. 3. Beschaffenheit der Sitten in diesem Zeitraum.
§. 4. Ob die Musik als Fertigkeit betrachtet bey den Römern ausgebildet gewesen sey?
§. 5. Die große Neigung der Römer zu den Spielen des Circus hinderte die Ausbildung der Musik.
§. 6. Auch die Fechterspiele waren ihr hinderlich.
§. 7. Der Hang zu solchen Spielen schließt den Hang zu feinern Geistesvergnügungen aus. Daher konnte auch die Römische Musik nicht ausgebildet werden, und die Christen konnten keinen Gebrauch von ihr machen.
§. 8. Ob es vortheilhaft für die Musik im Ganzen gewesen sey, daß die ersten Christen die Römische Musik verworfen haben?
§. 9. Innere Beschaffenheit der von den Christen verworfenen Musik.
§. 10. Ihre Armuth an innern Ausdrücken.
§. 11. Daraus entstehende Zwecklosigkeit in der Anwendung der Kunst.
§. 12. Welchen Zweck die Kunst haben soll?
§. 13. Ob die Christen die heidnische Musik aus Gründen verworfen haben?
§. 14. Der Haß gegen alles, was heidnisch war, ist die Hauptursache gewesen.
§. 15. Dieser Haß ist der größern Ausbildung der Musik beförderlich geworden.

II. Bey den Galliern.

§. 16. Sparsame Nachrichten von der Musik der alten Gallier.
§. 17. Gebrauch der Musik bey ihrem Gottesdienste.
§. 18. Von ihren Druiden.
§. 19. Von ihren Barden.
§. 20. Ausartung der Barden.
§. 21. Die Musik der Gallier war eine Religions- und Staatsangelegenheit.
§. 22. Sie wurde dadurch in ihrer Vervollkommnung eingeschränkt.
§. 23. Mannigfaltiger Gebrauch der Musik bey den Galliern.
§. 24. Beurtheilung der Gallischen Musik aus der Beschaffenheit der Gallischen Sprache.
§. 25. Zeugnisse von der Rauhigkeit der Stimme, Sprache und des Gesangs der alten Gallier.
§. 26. Die Gallische Musik wurde erst zur Zeit der Regierung des Chlodoväus am Ende des 5ten Jahrhunderts verbessert.
§. 27. Einfluß der Wissenschaften der Gallier auf die Beschaffenheit ihrer Musik.
§. 28. Beschaffenheit ihrer häuslichen und öffentlichen Ergötzlichkeiten, und deren Einfluß auf ihre Musik.
§. 29. Von den musikalischen Instrumenten der Gallier.
§. 30. Die Gallier konnten ihre Melodien nicht aufschreiben.
§. 31. Man findet auch keiner vorzüglichen Sänger oder Spieler unter ihnen erwähnt.
§. 32. Einige Proben des Gallischen Gesangs.

III. Bey den Britanniern.

§. 33. Die Nationalmusik der Britten scheint der Nationalmusik der Gallier ähnlich gewesen zu seyn.
§. 34. Von den ersten Erfindern oder Ausübern der Britischen Musik.
§. 35. Von der Musik der Schotten, Irländer und Walliser.

§. 36. Einfluß des Einfalls der Sachſen auf die Brittiſche Nationalmuſik.

IV. Bey den Deutſchen.

§. 37. Urſprung und erſter Gebrauch der Muſik bey den Deutſchen.

§. 38. Ueber den Verluſt der alten Geſänge der Deutſchen.

§. 39. Ob mit den verlornen Texten auch die Melodien völlig verloren gegangen ſind?

§. 40. Die alten Deutſchen haben ebenfalls ihre Barden gehabt, wie die Gallier und Britten. Von dem Barditus der alten Deutſchen.

§. 41. Zeugniſſe über die Beſchaffenheit des Geſangs der alten Deutſchen.

§. 42. Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der alten Deutſchen.

§. 43. Von den muſikaliſchen Inſtrumenten, welche die alten Deutſchen bey ihren Opfern und öffentlichen Feſten gebraucht haben.

§. 44. Zeugniſſe, daß unſere älteſten Vorfahren auch die Iſis verehrt, und ſich dazu der Siſtern und Klappern bedient haben. Von dem zu Tundern gefundenen güldenen Horn.

§. 45. Ob die alten Deutſchen auſſer ihrem Barditus und ihren Heldenliedern eine beſondere Inſtrumental-Kriegsmuſik gehabt haben?

§. 46. Beſſere Fortſchritte in der Muſik haben die Deutſchen der Einführung der chriſtlichen Religion zu danken.

Zweyter Abſchnitt.

Von der Einführung der Muſik in die chriſtliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen.

§. 47. Ermunterungen zum Kirchengeſang aus der heil. Schrift.

§. 48. Von dem Geſang der Therapeuten und Eſſäer. Plinius Nachricht vom nächtlichen Geſang der erſten Chriſten.

§. 49. Zeugniſſe der Kirchenväter vom Gebrauch des Geſangs bey den Chriſten der erſten Jahrhunderte. Clemens Romanus.

§. 50. Ignatius.

§. 51. Juſtinus.

§. 52. Tertullianus.

§. 53. Clemens von Alexandrien.

§. 54. Origenes.

§. 55. Cyprianus.

§. 56. Baſilius.

§. 57. Ambroſius.

§. 58. Auguſtinus.

§. 59. Chryſoſtomus.

§. 60. Hieronymus.

§. 61. Aeuſſere Ordnung und Einrichtung des Kirchengeſangs.

§. 62. Anſtellung der Vorſänger.

§. 63. Unterſchied der Cantoren und Lectoren.

§. 64. Von der Einrichtung besonderer Singschulen.
§. 65. Die Singschule des Papsts Silvester.
§. 66. — — — — Hilarius.
§. 67. — — — — Gregorius I.
§. 68. Einfluß dieser Singschulen auf den Kirchengesang. Ausschließung des Volks vom kirchlichen Gesang.
§. 69. Größere Ansprüche an die verordneten Kirchensänger.
§. 70. Daher entstehende Ausartung des Kirchengesangs.
§. 71. Nähere Beschaffenheit der musikalischen Aemter in der christlichen Kirche.
§. 72. Von der innern Beschaffenheit des Kirchengesangs und von den verschiedenen Gattungen desselben.
§. 73. Von dem Ambrosianischen Gesang.
§. 74. Ob er melodisch gewesen?
§. 75. Ob er metrisch gewesen?
§. 76. Von den Tonarten des Ambrosius.
§. 77. Ob Ambrosius seine Gesänge in Noten gesetzt habe?
§. 78. Vom Gregorianischen Gesang.
§. 79. Warum Gregorius das Ambrosianische Metrum verworfen hat?
§. 80. Ob Gregorius den vier Ambrosianischen Tonarten mehrere beygefügt habe?
§. 81. Beschaffenheit der Gregorianischen Tonarten.
§. 82. Hülfsmittel, sie gehörig von einander zu unterscheiden.
§. 83. Von den dazu gehörigen Tropen.
§. 84. Ob Gregorius zur Bezeichnung seiner Gesänge den Gebrauch der Lateinischen Buchstaben zuerst eingeführt oder simplificirt hat?
§. 85. Vergleichung des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangs.
§. 86. Unterschied in der metrischen Einrichtung.
§. 87. Unterschied in der melodischen Einrichtung.
§. 88. Von den verschiedenen Gattungen des Kirchengesangs.
§. 89. Von den Antiphonen.
§. 90. Von den Gradualen und Responsorien.
§. 91. Von den Psalmen und Hymnen.
§. 92. Von den Osterliedern und vom Introitus.
§. 93. Von den Proßen, Rhythmen, dem Kyrie &c. Gloria etc. Credo, Sanctus, Pater noster, Pax Domini etc., von der Communion, Postcommunion, Präfation, von den Laudibus oder dem Alleluja.
§. 94. Von den Neumen, Tropen und vom Tractus.
§. 95. Vom Gebrauch musikalischer Instrumente beym Kirchengesang der ersten 6 Jahrhunderte, und vom Tanz der Christen.
§. 96. Von der musikalischen Litteratur dieses Zeitraums. 1) Geronticon Pambonis. 2) Munacho qua mente sit psallendum. 3) Instituta Patrum etc. 4) S. Nicetii Laus Canticor. etc.

Zweytes Kapitel.

Vom Tode Gregors des Großen bis auf Guido von Arezzo.

§. 1. Politiſcher Zuſtand von Europa in dieſem Zeitraum.
§. 2. Wiſſenſchaften und Künſte bloß in den Händen der Geiſtlichen.
§. 3. Gebrauch des Geſangs zur Einführung des Chriſtenthums in England.
§. 4. Von den Sängern, welche den Gregorianiſchen Geſang in England eingeführt und verbreitet haben.
§. 5. Von den Neuerungen des Turſtin im Gregorianiſchen Geſang.
§. 6. Von der Nationalmuſik und den Inſtrumenten der Engländer.
§. 7. Vom König Alfred und von ſeiner Stiftung einer muſikaliſchen Lehrſtelle zu Oxford.
§. 8. Von der Verbreitung des Gregorianiſchen Geſangs in Frankreich unter Pipin.
§. 9. Unter Carl dem Großen. Streitigkeit zwiſchen den Römiſchen und Franzöſiſchen Sängern in Rom.
§. 10. Widerſprüche in den vorhergehenden Erzählungen.
§. 11. Carls Errichtung mehrerer Singſchulen in Frankreich.
§. 12. Carls Verordnungen, bey allen Klöſtern und Kirchen Singſchulen anzulegen.
§. 13. Carls Kenntniſſe im Geſang.
§. 14. Ob er neue Tonarten eingeführt habe?
§. 15. Ob er den Ambroſianiſchen Geſang zu unterdrücken geſucht habe?
§. 16. Zuſtand des Gregorianiſchen Geſangs unter Ludwig dem Frommen. Streit deßwegen zwiſchen Agobard und Amalarius.
§. 17. Unter den folgenden Fränkiſchen Königen bis auf Robert.
§. 18. Von den Volksgeſängen der Franzoſen.
§. 19. Vom Rolands-Lied.
§. 20. Von der Verbreitung des Gregorianiſchen Geſangs in Deutſchland.
§. 21. Erſte Apoſtel der Deutſchen. Bonifacius.
§. 22. Ob der Römiſche Geſang vom Gregor ſelbſt eingeführt worden?
§. 23. Er kommt erſt durch Carl den Gr. recht in Aufnahme.
§. 24. Wird aber bald gemißbraucht.
§. 25. Von den Volksgeſängen der Deutſchen.
§. 26. Gattungen der Deutſchen Volksgeſänge.
§. 27. Zuſtand der Muſik in Italien.
§. 28. Von Guido von Arezzo.
§. 29 Lebensumſtände des Guido.
§. 30. Verbreitung ſeiner Lehre auſſer Italien.
§. 31 Von ſeinen Schriften.
§. 32. Auszüge aus dem Micrologo.
§. 33. — — aus den rhythmiſchen Regeln.
§. 34. Auszüge aus dem Prolog zu ſeinem Antiphonario.

§. 35. Auszüge aus der Epistel an Michael.
§. 36. Von andern dem Guido zugeschriebenen Werken.
§. 37. Von seinen Erfindungen.
§. 38. Vom Gamma und Gamma ut.
§. 39. Von seiner Erweiterung der Scala.
§. 40. Von seiner Erfindung der Punkte und anderer Arten von Noten.
§. 41. Von seiner Erfindung der Linien und Schlüssel.
§. 42. Von der Solmisation.
§. 43. Von den Hexachorden.
§. 44. Von der Mutation.
§. 45. Von der harmonischen Hand.
§. 46. Ob Guido die vierstimmige Musik und die Clavierinstrumente erfunden habe?
§. 47. Von den übrigen musikalischen Schriftstellern dieses Zeitalters. Vom Isidor.
§. 48. Vom Beda.
§. 49. Vom Alcuin, oder Albin.
§. 50. Aurelian.
§. 51. Vom Remigius aus Auxerre.
§. 52. Vom Notker Balbulus, und seinen Sequenzen.
§. 53. Von seiner Notenschrift.
§. 54. Vom Notker mit dem Beynamen Labeo.
§. 55. Vom Huchald.
§. 56. Regino von Prüm.
§. 57. St. Odo von Cluny.
§. 58. Aribold.
§. 59. Bernelin.
§. 60. Einige Werke von Ungenannten.
§. 61. Ungedruckte Werke über Musik aus diesem Zeitraum von Abbo, Alpharabius, Bertrand, Aucaldus, Gerbert, nachherigem Papst Sylvester II., Gunzyn, Herderich, Heribert, Hildemann, Johann, päpstlichem Primicerius, Marzuart, Meletius, Notker aus Regensburg, Odebertus, Rupertus, Rathurd, Stephanus, Usuardus, Werembert oder Warimbert, Wigericus oder Bigericus, Wolkan.
§. 62. Von den Liedercomponisten, Sängern und Lehrern des Gesangs. Johannes Damascenus, Cosmas ꝛc.
§. 63. Carl der Gr. König Robert. Josephonius. Cenantius. Adelmus. Bischof Guido. Henricus. Remigius. Stephanus. Rathod. Faldert.
§. 64. Vom h. Dunstan.
§. 65. Maldaculus. Giroald. Elisagar. Adalaldus. Notland. Johann zu Metz. Letald. Bernacer. Bischof Robert.
§. 66. Von Gesängen in verschiedenen Landessprachen. Otfried von Weissenburg. Ropertus. Meideres Lied

in Slaviſcher Sprache mit der Melodie. Methodius.
§. 67. Von der innern Beſchaffenheit der Muſik dieſes Zeitraums. Vom Tonſyſtem und von den Tonarten.
§. 68. Von der Melodie und Harmonie.
§. 69. Vom Takt.
§. 70. Von der Notation oder muſ. Schreibekunſt.
§. 71. Von den muſikaliſchen Inſtrumenten. Von der Orgel.
§. 72. Urſprung der Orgeln.
§. 73. Hydrauliſche und pneumatiſche Orgeln.
§. 74. Beſchreibung einer Orgel aus der Anthologie.
§. 75. — — — — — aus dem Caſſiodor.
§. 76. Ob Vitalian die Orgel zuerſt in die Kirche gebracht habe?
§. 77. Von der Orgel Pipins.
§. 78. Von der Orgel Carls des Großen.
§. 79. Von der Orgel Ludwigs des Frommen.
§. 80. Von alten Orgeln der Deutſchen.
§. 81. Von der Orgel zu Freyſing.
§. 82. Von einem alten Römiſchen Poſitiv.
§. 83. Von den Orgeln Gerberts oder Silveſter II.
§. 84. Von der Orgel zu Winchester und Ramsey.
§. 85. Verbreitung der Orgeln in Deutſchland.
§. 86. Anzahl der darin befindlichen Töne.
§. 87. Ihre Diſpoſition und Stimmung.
§. 88. Entſtehung des muſikaliſchen Geſangs aus dieſer Stimmung, welchen die Alten Organum nannten.
§. 89. Von der Figur der Orgelpfeifen, und der Art ſie zu ſpielen.
§. 90. Von dem Bälgenwerk.
§. 91. Von der Art ihres Tons.
§. 92. Was darauf geſpielt werden konnte.
§. 93. Warum einige die Orgeln nicht in der Kirche haben wollten.
§. 94. Vom Monochord.
§. 95. Von den übrigen, um dieſe Zeit gebräuchlichen Inſtrumenten.
§. 96. Folgerungen aus dem vorhergehenden, über die Beſchaffenheit der Muſik dieſes Zeitalters überhaupt.

Drittes Kapitel.

Von Guido bis auf den Franchinus Gafor.

Erſter Abſchnitt.

Von den Fortſchritten in der theoretiſchen und praktiſchen Muſik überhaupt.

§. 1. Politiſcher Zuſtand von Europa in dieſem Zeitraum.
1. §. 2. Von der Erfindung der Menſuralmuſik überhaupt.

§. 3. Von der Wichtigkeit, dem Nutzen und der Nothwendigkeit dieser Erfindung.
§. 4 Von Franco, dem wahren Erfinder der Mensuralmusik.
§. 5. Vom Vaterland des Franco.
§ 6 Von der Zeit, in welcher er gelebt hat.
§. 7. Zeugnisse über seine Erfindung.
§. 8. Von den musikalischen Schriften des Franco überhaupt.
§. 9. Auszüge aus denselben.
§. 10. Von den Erklärern der Franconischen Lehre. Von Odington.
§. 11. Von Robert de Handle.
§. 12. Unvollkommenheit der Mensuralmusik bis auf diesen Zeitraum.
§. 13. Von Marchettus de Padua.
§. 14. Von Johann de Muris.
§. 15. Von den mus. Schriften des de Muris.
§. 16. Warum de Muris für den Erfinder der Mensuralmusik gehalten werden konnte.
§. 17. Von Prosdocimus de Beldomandis.
§. 18. Von Philip de Vitriaco, *Iohn of Tewkesbury*. Anselmus von Parma, und Philippus de Caserta.
§. 19. Von Johann Tinctor.
§. 20. Von Franchimus Gafor.
§. 21. Von seinen Schriften überhaupt.
§. 22. Auszüge aus der Practica mus. die Mensuralmusik betreffend.

II. §. 23. Von der Harmonie.
§. 24. Von den ersten Spuren derselben.
§. 25. Von ihrem Gebrauch in der Kirche.
§. 26. Allmählige Erweiterungen derselben.
§. 27. Durch Guido von Arezzo.
§. 28. Durch Franco von Cöln.
§. 29. Durch Marchettus von Padua.
§. 30. Durch Johann de Muris.
§. 31. Durch Prosdocimus de Beldomandis.
§. 32. Allgemeine Verbreitung der Harmonie in Frankreich, Deutschland, (Flandern,) Italien und England.
Ob Dunstable für den Erfinder der neuen Kunst angesehen werden könne?
§. 33. Beschaffenheit der Harmonie in diesem Zeitraum.
§. 34. Johann Tinctors Begriffe davon.
§. 35 Gafors Contrapunct-Regeln.
§. 36. Von den ältesten Ausübern des Contrapuncts überhaupt.
§ 37. Von dem Einfluß der Buchdruckerkunst auf die Verbreitung der Figuralmusik.
§ 38 Von Jakob Obrecht.
§. 39. Von Johann Ockenheim.

§. 40. Von Josquin.
§. 41. Von Benedictus und dessen Trauergesang auf Josquin.
§. 42. Von Pierre de la Rue.
§. 43. Von Anton Brumel.
§. 44. Von Loyset.
§. 45. Von Jean Mouton.
§. 46. Von Bonadies oder Gebendach.
§. 47. Von Heinrich Isaac.
§. 48. Von Stephan Mahu und Thomas Stolzer.
§. 49. Von den ältesten Englischen Contrapunctisten.
§. 50. Einige allgemeine Bemerkungen über die vorhergehenden Compositionen.

Zweyter Abschnitt.

Vom geistlichen und weltlichen Gebrauch der neuern Musikart überhaupt.

§. 51. Einfluß auf den Choralgesang.
§. 52. Einfluß auf den Musikunterricht in Schulen.
§. 53. Einführung derselben in mehrere Schulen und Kirchen.
§. 54. Von den um der Figuralmusik willen errichteten Singchören.
§. 55. Von den Castraten.
§. 56. Von den geistlichen Schauspielen, in Italien, Frankreich, Spanien, England und Deutschland.
§. 57. Beschaffenheit derselben.
§. 58. Vom Narren- und Eselfest.
§. 59. Andere Mißbräuche der Musik in Kirchen und Schulen.
§. 60. Gesetze dagegen, und daher entstandene Musikfeinde.
§. 61. Verbesserung der Kirchenorgeln.
§. 62. Allgemeinere Verbreitung derselben.
§. 63. Berühmte Orgelmacher dieses Zeitalters.
§. 64. Berühmte Organisten.
§. 65. Von der Orgeltabulatur.
§. 66. Von der Notation der Kirchengesänge im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert.
§. 67. Vom Gebrauch anderer Instrumente in der Kirche.
§. 69. Uebrige Schriftsteller und Beförderer der Kirchenmusik aus diesem Zeitraum.

II. Von der weltlichen Musik dieses Zeitraums insbesondere.

§. 69. Von den herumziehenden Spielleuten, Mimen, Joculatoren, Menestrels ꝛc. überhaupt.
§. 70. Von ihren Gesängen und übrigen Verrichtungen.
§. 71. Von ihren Instrumenten.
§. 72. Von den Deutschen Spielleuten insbesondere.

* * *

Inhalt.

§. 73. Von der Verbindung der Inſtrumentiſten zu einer Zunft.
§. 74. Von der Beſchaffenheit der Tanzmuſik.
§. 75. Von den Provenzaliſchen Sängern.
§. 76. Einige Melodien von ihnen.
§. 77. Von den Minneſängern.
§. 78. Einige Melodien von ihnen.
§. 79. Von den Meiſterſängern und ihren Melodien.
§. 80. Von den Volksliedern dieſes Zeitraums.

Verbeſſerungen im erſten Band.

Einleitung. S. 2. Zeile 10. muß zwiſchen Ton und leidenſchaftlicher ein Comma ſtehen. S. 4. Z. 12. an, ſtatt da zweymal. S. 5. Z. 4. dem Leſer ſtatt den. S. 9. Z. 15. Wörter ſtatt Worte. S. 9. Z. 25. Wörtern ſtatt Worten. S. 11. Z. 23. werden kann, ſtatt können. S. 18. Note 11. *Boge* ſtatt Boyl. S. 21. §. 30. Z. 3. Worter ſtatt Worte. S. 42. muß am Anfang des dritten und vierten Notenſyſtems das Zeichen 𝄽 weggenommen werden, weil die darauf enthaltene Melodie zur vorhergehenden gehört. S. 57. §. 113. Z. 4. Paranemaſie ſtatt Paranomaſie. S. 62. §. 126. Z. 17. befruchtende ſtatt befeuchtende. S. 69. § 3. Z. 3. Böotien ſtatt Bäotien. S. 75. Z. 19. ſo lange, ſtatt ſich lange. S. 87. Z. 8. von unten, Seiten ſtatt Saiten. S. 95. §. 39. Z. 5. Chnue ſtatt Chune. S. 136. §. 51. Z. 5. Seiten ſtatt Saiten. S. 136. §. 53. Z. 10. daß ſie, ſtatt daß es. S. 152. §. 77. erſten Notenzeile das Wort Gedichte weggenommen werden.

S. 205. Z. 2. von unten: raube ſtatt rauche S. 214. §. 29. Z. 5. Cerdax ſtatt Cordor. S. 215. §. 31 Z. 3. Z. 6. von unten: Götterlehre ſtatt Götterlöhre. S. 228. Z. 2. von unten: rauh ſtatt rauch. S. 232. Z. 11. von unten: großen Neigungen ſtatt ziehe. S. 235 Z. 1. muß das Wort gerade weggenommen werden. S. 236. §. 47. Z. 3. Tiger ſtatt Teger. S. 264. Z. 6. von unten: ἀμαυτιον ſtatt ἁμαρτιον. S. 267. §. 68. Z. 11. anderes ſtatt anders. S. 252. Z. 14. nur wenige, in welchen anſtatt keine keine einzige, in welcher. S. 268. Z. 8. Bacchusfeſtes ſtatt Bacchusfeſt. S. 271. Z. 13. dem Beſchluß ſtatt den. S. 279. Z. 1. Trompeten ſtatt Trompete. S. 279. Z. 9. genannt ſtatt genennt. S. 283. Z. 1. Megalopolis ſtatt Megapolis. S. 293. Z. 12. Megaleſtrata ſtatt Megalostrata. S. 303. Z. 6. von unten: bald ſtatt blad. S. 314. Z. 15. von unten: Sacadas ſtatt Sacades. S. 317. Z. 19. von unten: Bacchius ſtatt Bacchus. S. 317. Z. 8. von unten: Octavengattungen ſtatt Octavgattungen. S. 320. Note 309. Z. 8. auf dem Ambos, ſtatt den. S. 324 Z. 7. von unten: hyperboläon ſtatt hyperbolaon. S. 345. §. 117. Z. 10. muß das Wort lobiſche unterſtrichen ſeyn, nicht das Wort heißt. S. 347. Note 423. Z. 3. Bacchius ſtatt Bacchus. S. 364. §. 120. Z. 10. fühlbare ſtatt ſichtbare. S. 365. Z. 1. richtiger ſtatt wichtiger. S. 376. §. 134. Z. 6. von unten: ſowei die ſtatt in. S. 391. Z. 15. kehren ſtatt kehen. S. 394. Z. 12. S. 407 Z. 9 könnte ſtatt konnte. S. 410. 5) Z. 2. muß es heißen: bey den Tönen der bloßen Rede. S. 413. Z. 12 von oben: in irgend etwas. S. 421. Z. 13. ſeinen Melone ſtatt ſeine. S. 437. Z. 16. von oben: einem Geſang, ſtatt einen. S. 441. Z. 16. von unten: die der Malerey ſtatt der. S. 483. §. 5. Z. 11. bedienten ſtatt benienten.

Die im zweyten Band befindlichen Druckfehler ſollen zugleich mit denen, welche etwa im dritten und letzten Bande vorkommen könnten, angegeben werden. Nur bemerke man vorläufig, daß in der Vorrede zu dieſem Bande, Seite IV. Zeile 13. chriſtliche Gemeinde, ſtatt geiſtliche, und Z. 15. wollen ſt. wollten ꝛc. geleſen werden muß.

Einleitung.

Ueber Kirchenmuſik und einige damit verwandte Gegenſtände.

Hail ſacred Art! deſcended from above,
To crown our mortal Joys: Of thee we learn,
How happy Souls communicate their Raptures:
For thou'rt the Language of the Bleſt in Heaven.
— — — — *Divum hominumque voluptas.*

Malcolm's
Treatiſe of Muſic

Einleitung.

Erſter Abſchnitt.

Von dem allgemeinen Gebrauch der Muſik, und von ihrem Verhältniß zur menſchlichen Natur überhaupt, insbeſondere aber zu religiöſen Gefühlen.

§ 1.

Es hat wohl nie ein Volk auf der Erde gelebt, welches nicht irgend eine Art von Muſik gehabt, und bey verſchiedenen Gelegenheiten angewendet hätte. Wenigſtens wiſſen wir dieß mit Zuverläſſigkeit von allen denjenigen gebildeten oder ungebildeten Völkern, von deren Exiſtenz wir ſowol aus ältern als neuern Zeiten nur irgend einige Kenntniß erlangt haben. Die Zeugniſſe hierüber ſind ſo allgemein bekannt, und ſo häufig bey Geſchicht- und Reiſebeſchreibern aller Jahrhunderte und Weltgegenden anzutreffen, daß es eine unnöthige Bemühung ſeyn würde, auch nur einige derſelben hier anführen zu wollen.

§. 2.

Obgleich dieſe urſprüngliche Muſik nicht anders als ſehr roh geweſen ſeyn kann, [1]) ſo hat ſie doch ſchon in den früheſten Zeiten die Wirkung gehabt, die Bande der erſten geſellſchaftlichen Verbindungen feſter zu knüpfen. Die bekannten Fabeln von Hermes, Orpheus, Amphion ꝛc. ꝛc. deren faſt alle Nationen ähnliche nur unter andern Namen aufzuweiſen haben, beſtätigen dieß hinlänglich. Die Löwen, welche ſie bezähmten, die Felſen und Bäume, welche ſie durch ihre Muſik bewegten, waren nichts als rohe wilde Menſchen, welche die geſellſchaftliche Verbindung mehrerer Familien noch nicht kannten, und noch keiner Einſchränkung oder Aufopferung ihrer zügelloſen Begierden fähig waren. Hermes, Orpheus, Amphion und andere mehr, waren alſo nichts anders, als ſolche weiſe Menſchen, die die Kraft der Muſik aufs menſchliche Herz zuerſt bemerkten, und

1) Die alten Völker, ſo wie noch die Wilden und Barbaren, kannten keine andere als ſchmetternde Inſtrumente, lärmende Trommeln, Becken ꝛc. Es kam dabey nicht auf Modulation, ſondern blos auf Rhythmus und Takt an, der aber bis zu einer Art von Wuth heftig und meiſtens mit Tanz verbunden war. Die amerikaniſchen Wilden kennen ebenfalls keine andere als Tanzmuſik. Man kann hieraus beurtheilen, was man von der neuen Wendung zu halten hat, die der muſikaliſche Geſchmack ſeit einigen Jahrzehenden genommen hat, nach welcher er ſich immermehr zur Aehnlichkeit mit der Tanzmuſik neigt und dadurch nothwendig allen höhern und edlern Styl verdrängen muß, oder größtentheils ſchon verdrängt hat. Dieſe Wendung haben wir hauptſächlich der neuen komiſchen Operette zu verdanken.

für ihre Zeitgenossen einen wohlthätigen Gebrauch davon machten. Sie weckten dadurch menschliche Gefühle für Ruhe, Frieden und gesellschaftliche Glückseligkeit in den Gemüthern auf, machten nach und nach gesetzlichen Zwang erträglich, und leiteten dadurch allmählich die Menschen zu solchen gesellschaftlichen Vereinigungen, die in der Folge die Grundlage größer und gebildeter Staaten geworden sind. Ihre Nachkommen haben diese Wohlthaten so dankbar zu erkennen gewußt, daß sie sie nicht bloß als vorzüglich gute und weise Menschen, sondern sogar als übermenschliche Wesen, als Halbgötter verehrt haben.

§. 3.

Wenn wir uns keine Vorstellung davon machen können, wie eine so rohe Musik, die nothwendig dem wilden Charakter jener ersten Völker angemessen seyn mußte, schon so wohlthätige Wirkungen habe hervorbringen können, so muß man bedenken, daß sie in Verbindung mit der Poesie nützliche Lehren verbreitete, daß sie in jenen Zeiten noch den ganzen Reiz der Neuheit hatte, folglich schon allein durch diesen Umstand bey solchen Menschen, die nie etwas ähnliches gehört hatten, die größte Aufmerksamkeit, Staunen und Vergnügen erregen konnte. Die Wirkung der Künste auf das menschliche Herz ist denn seltenen Genuß derselben, wodurch ihnen gleichsam ein beständiger Reiz der Neuheit erhalten wird, auch noch in unsern Tagen am stärksten, wie man bey allen solchen Personen bemerken kann, welche selten Musik zu hören bekommen. Der häufigere Genuß schwacht ihre Wirkungen immer mehr und mehr, wenn sich mit demselben nicht zugleich die Kenntniß der Kunst erweitert, und durch diese Erweiterung immer neue Reize entdeckt werden. Die Geschichte lehrt uns, daß die ersten Weisen oder Volksführer dieß sehr wohl bemerkt haben, weil sie bald anfiengen, den Gebrauch und die Anwendung der Musik auf alle Weise zu erweitern. Sie führten sie nach und nach bey allen öffentlichen Volksfeierlichkeiten ein, wurden dadurch in den Stand gesetzt, ihre Einwirkung auf Sittlichkeit immer mehr zu bemerken, und bewogen, ihre Ausübung soviel zu befördern, als den damaligen Umständen nach nur immer möglich war. Sie wurde nach und nach ein nothwendiger Theil der Erziehung, kam fast ausschließend in die Hände der Volkslehrer und Weisen, die ihren Unterricht mit ihr anfiengen und endigten, und in ihr nicht nur eine Anreitzung zur Aufmerksamkeit, sondern auch nach der Anstrengung eine wohlthätige Erholung fanden. [2])

§. 4.

Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß die Musik nach und nach die Theilnehmerin an allen menschlichen Angelegenheiten wurde, wobey das Herz etwas zu thun hat. Die menschliche Natur ist zu allen Zeiten einneley gewesen. [3]) Man hat schon in den frühesten Zeitaltern

2) Pythagoras hat sich der Musik nicht nur für seine eigene Person bedient, sondern sie auch in seiner ganzen Schule eingeführt. Der ältere Cato sagt beym Cicero (Quaest. Tusc. IV. 2) daß Pythagoras durch Gesang und Saitenspiel seine Seele von der Anstrengung des Nachdenkens zu sanften Empfindungen herabgestimmt habe. Seneca dingegen (de ira III. 9.) hält dafür, es sey geschehen, seine Leidenschaften zu besänftigen. Am bestimmtesten erklärt uns aber Jamblich (de vita Pythag. cap. 15.) die Absichten, welche Pythagoras durch den Gebrauch der Musik zu erreichen suchte. Man vergleiche hiermit einen Aufsatz über die Pythagorische Musik von Tiedemann, in meiner musikal. kritischen Bibliothek, Band 3. Seite 107.

3) Der Geist, der in uns ist, bleibt daher immer die beste Quelle aller Geschichte; er gleicht im Wesentlichen dem Geiste aller derer, die vor uns waren, und giebt dem, der sich mit ihm einlassen kann, und jedem der sich selbst verständlich zu machen weiß, wichtige Fingerzeige von Nachrichten, die weit über den Zeitpunkt schriftlicher Zeugnisse, und weit über die hiſtorische Gewißheit hinausreichen — Jede Sache hat innere Data, die wenn man sie mit Einsicht und Bescheidenheit nutzt, die äußern oft überwiegen. Ue-

eben so gefühlt, wie wir es noch jetzt fühlen, und wie man es bis ans Ende der Welt fühlen wird, daß kein Fest, woran eine Menge Menschen Theil nehmen soll, ohne Musik feyerlich genug begangen werden oder den Zweck erfüllen kann, um deswillen man es angeordnet hat. Der Ausdruck der Musik stimmt eine ganze Versammlung zu einerley Empfindungen, und wenn Worte damit verbunden sind, auch zu einerley Begriffen. Hieraus entsteht sodann jene allgemeine Theilnahme an einer gemeinschaftlichen Angelegenheit, in welcher alle einzelne Glieder einer großen Versammlung der Veranlassung des Festes gemäß, entweder sich mit einander freuen, oder mit einander trauren 4).

Aber der größte Beweis von der hohen Achtung und von der richtigen Kenntniß, welche unsere Vorfahren von der Kraft und Wirkung der Musik hatten, liegt darin, daß sie sie für würdig und geschickt hielten, religiöse Empfindungen zu erwecken oder zu beleben, und daß fast alle Nationen, welche nur irgend eine Art von Gottesdienst hatten, sie zu einem unentbehrlichen Hauptstück desselben gemacht haben. 5).

§. 5.

Eine so allgemeine Uebereinstimmung der gesammten Menschheit kann unmöglich das Werk des bloßen Zufalls oder der Willkühr einzelner Menschen seyn; sie muß nothwendig ihren Grund in der menschlichen Natur, in dem Wesen der Kunst, und endlich in der Natur und dem Wesen religiöser Gefühle selbst haben. Es kommt also hier auf die Untersuchung folgender Fragen an: was ist in der menschlichen Natur, was der Musik eine so große Wirkung auf dieselbe verschaft? Was liegt in dem Wesen der Musik, welches sie geschickt macht, so kräftig und so mannigfaltig auf den Menschen zu wirken, und endlich: was ist Religion, was sind religiöse Gefühle? Wenn die Natur des Menschen noch die nemliche ist, die sie vom Anbeginn der Welt war, so muß sich aus der Beantwortung dieser Fragen ergeben, daß das, was dem Menschen in den frühesten Zeitaltern angemessen war, ihm auch noch jetzt, obgleich mit manchen zufälligen Veränderungen dennoch dem Wesentlichen nach angemessen seyn müsse. Man muß sich daraus erklären können, wie es zugehe, daß die Musik ihre Gewalt und ihren Einfluß auf das menschliche Herz Jahrtausende hindurch behauptet hat und noch ferner behaupten wird, ob es gleich in keinem Zeitalter an einzelnen Menschen gefehlt hat, die diese Quelle menschlicher Glückseligkeit und menschlichen Vergnügens zu verstopfen gesucht haben. Sie hat die Menschheit durch alle Ereignisse des Lebens, durch Glück und Unglück

ber die bürgerliche Verbesserung der Weiber. S. 102. und 151.

4) Jedermann weiß, was die Zusammenkunft, noch mehr die Zusammenstimmung einer großen Versammlung für magische Kraft hat. Nicht etwan nur, daß die ersten verengten Luftwellen, auch die Empfindung verstärkt angrenzen und die Seele, die sich nur als Tropfe in diesem Strom fühlt, in denselben fortreißen; der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift sie, und so werden die größten Raisonneurs daraus, über die der Weltmann spottet, und die sich der kalte Philosoph so wenig erklärt. Herders Geist der hebr. Poesie, B. 2. S. 260.

5) Wenn die Musik den unsterblichen Göttern nicht angenehm wäre, sagt Censorinus (de die natal. cap. 12.) so würde nicht den alten ihren Festen ein Flötenspieler gebraucht werden. Von der siebensaitigen Lyra sagt Horaz, daß sie in den Tempeln der Götter angenehm und werth sey:

Chimäis stumm und grazienleer, und nun benm Mahl des Reichen, nun in der Götter Tempeln werth!
Buch 3. Ode 11.

und in seiner 36sten Ode des ersten Buchs singt er:

Laßt mich Weihrauch und Saitenspiel,
Laßt mich dankbar das Blut eines gelobten Kalbs
Den Schutzgöttern des Numida
Bringen, — — —

in der Meinung, daß die Schutzgötter durch Weihrauch und Saitenspiel beschäftigt werden. Maximus von Tyrus (Sermon. 21.) nennt sie eine Beförderinn der Opfer (Socia sacrificiorum) und den noch einer großen Menge alter Dichter und Geschichtschreiber findet man Zeugnisse vom allgemeinen Gebrauch der Musik bey heiligen Handlungen.

begleitet, hat sie im Leiden getröstet, im Glücke zur Mäßigung gestimmt, im Kriege zur Tapferkeit ermuntert, im Frieden gesellige Neigungen befördert, und endlich zu jenen Gefühlen der Andacht bey ihren Gottesverehrungen erhoben, wodurch sie gleichsam der Gottheit näher gebracht, und mit einem Gemüthszustand bekannt geworden, der ihr schon in diesem Leben einen Vorschmack jener Seeligkeiten giebt, die ihrer jenseit des Grabes warten sollen.

§. 6.

Der Mensch besteht aus Leib und Seele, und hat das Vermögen zu denken und zu empfinden. Ob alle die verschiedenen Gestalten, unter welchen beyde Vermögen erscheinen, nur Modificationen einer und eben derselben Grundkraft der Seele sind, wie neuere Philosophen annehmen, [6]) ist eine Untersuchung, welche nicht hierher gehört. Es ist uns genug zu wissen, daß es unter den vielen Modificationen des Erkenntniß- und Empfindungs-Vermögens auch solche giebt, die wir durch den Sinn des Gehörs empfangen, welche theils wirkliche Empfindungen (das heißt von aussen herkommende Bewegungen der Gehörnerven) theils aber innere Anschauungen sind. Wir können Töne nicht bloß empfinden; wir können sie uns auch denken, so wie wir eine Rede nicht bloß hören, sondern sie uns auch innerlich, ohne äussere Veranlassung, vorstellen können. Diese beyden Arten menschlicher Empfindungen sind die Quelle derjenigen schönen Kunst und Wissenschaft, welche wir Tonkunst nennen, so wie auch aller der Vergnügungen, welche uns die Werke derselben verschaffen. Sie gehört in die Classe der sogenannten redenden Künste, weil sie eben so in successiven Darstellungen durch Töne zunächst zum Herzen redet, wie es die Rede durch Worte zunächst zum Verstande thut.

§. 7.

Von den beyden Werkzeugen solcher Empfindungen, mit deren Darstellung sich die schönen Künste beschäftigen, nemlich dem Gesicht und dem Gehör, welche auch, weil sie Begriffe und Anschauungen von geistiger Art in die Seele bringen, zum Unterschied der übrigen die edlern Sinne genannt werden, ist aber insonderheit das Gehör derjenige Sinn, durch welchen nach allen Erfahrungen und nach den fast einstimmigen Zeugnissen der besten ältern und neuern Philosophen, die meisten und lebhaftesten Empfindungen im Menschen erregt werden. Eine heftige Gemüthsunruhe kann durch das bloße Gehör gemildert werden [7]). Plutarch sagt: durch das Gehör werde das Gemüth und die Affecten desselben am heftigsten erschüttert, und der Zustand desselben verändert [8]). Plato war eben der Meinung, und Cicero pflichtet ihm darin bey. Nach ihm findet nichts so leicht Eingang in seine und weiche Gemüther als der Klang [9]). An einem andern Orte (de orator. cap. 53.) nennt er das Gehör den Botschafter der Seele, und Aristoteles (Sect. 19. Quaest. Probl.) sogar den Sinn der Moral, weil Farben, Geschmack und Geruch keine solche Macht auf unsere Sitten beweisen als der musikalische Klang. Was Pythagoras für Begriffe von dieser Sache gehabt

6) S. Eberhards allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens. Berlin 1776.

7) Qui in vehementem animi perturbationem incidit, solo auditu eruditi potest. *Aristid. Quinctil.* pag. 66. Edit. Meibomii.

8) Ab auditus sensu animum turbari maxime ejusque occultae cieri affectus, ac potissimum mentem de statu dejici. *Plutarch. in Cras.*

9) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles induere, quam varios canendi sonos; quorum vix dici potest, quanta sit vis in utramque partem. namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit, tum contrahit animos. *Cic.* de Leg. II.

habe, ist theils schon in der Note 2) angeführt worden, theils kann es bey seinen Lebensbeschreibern Porphyr und Jamblich noch weiter nachgelesen werden.

§. 8.

Aber nicht bloß die ältern Philosophen haben uns solche Zeugnisse von ihren Erfahrungen dieser Art hinterlassen; man findet sie auch bey neuern, die sich Mühe gegeben haben, die menschliche Natur gründlich zu untersuchen, in großer Menge. Baco ist der Meinung des Aristoteles, und hält das Gehör ebenfalls für denjenigen Sinn, der den größten Einfluß auf sittliche Bildung beweise, weil er unmittelbarer bewegt, und unkörperlicher oder geistiger ist als die übrigen Sinne [10]). Er nennt daher auch die Musik ein Geheimniß der Natur, weil wir ihre große Wirkung auf die Seele zwar aus Erfahrungen kennen, aber nicht befriedigend erklären können, wie es damit zugehe [11]). Montesquieu sagt: Man habe kein besseres Mittel gehabt, die Griechen, welche man als eine Gesellschaft Athleten und Streiter betrachten könne, gesitter zu machen als die Tonkunst. Sie halte das Mittel zwischen den abstrakten Wissenschaften, die ihnen eine finstere, ungesellige Gemüthsstimmung würden zugezogen haben, und zwischen den Leibesübungen, welche den Menschen rauh machen [12]). Man denke sich eine Gesellschaft von Menschen (fährt er weiter fort), die von der Jagd so eingenommen sind, daß sie ihr einziges Geschäft daraus machen; es ist nichts gewisser, als daß sie dadurch bald eine gewisse Rohheit annehmen würden. Wenn aber diese nemlichen Menschen anfingen, Geschmack an Musik zu finden, so würde man bald einen Unterschied in ihren Sitten gewahr werden. Ueberhaupt erregten die Leibesübungen [13]) der Griechen nur eine Art von Leidenschaften in ihnen, nemlich Härte, Zorn und Grausamkeit; die Musik aber erfüllt die Seele mit Sanftmuth, Mitleid, Liebe, Zärtlichkeit, und allen Arten von sanften Gefühlen. Unser Sulzer, der über die Natur und Anwendung der schönen Künste so fruchtbare Betrachtungen angestellt hat, sagt: die völlige Bewirkung der menschlichen Glückseligkeit hänge von der Vollkommenheit und von der guten Anwendung der schönen Künste ab. Nach der Eintheilung der menschlichen Seele in zwey von einander (wie es scheint) unabhängige Vermögen, nemlich Verstand und sittliches Gefühl, bilden die sogenannten höhern Wissenschaften den Verstand, die schönen Künste aber das lebhafte Gefühl für das

10) Auditus magis immediate commovet, quam caeteri sensus, magisque incorporaliter quam odoratus. Visus enim et tactus organa habent, quae tam obvium et immediatum ad spiritus accessum haud praebent, ut auditus. *Baco de Verul.* pag. 784.

11) Wenn Engel von den Vortheilen spricht, welche die Poesie durch den Gebrauch des Sylbenmaaßes erhalte, so schreibt er sie hauptsächlich dem Umstande zu, daß das Sylbenmaaß selbst, wenn schon die Worte noch nicht gesungen, sondern nur gut recitirt werden, eine Art von Musik sey. Musik aber ist lebendiger Ausdruck der Empfindung (fährt er fort) und eben dadurch auch Mittel bey andern Empfindungen hervorzubringen. Die Erklärung dieser Sache, wenn sie überhaupt befriedigend gegeben werden kann, würde uns hier zu weit führen; aber genug, daß ihre Wahrheit durch eines jeden mannichfaltige Erfahrungen an sich und an andern bestätigt wird. S. dessen Theorie der Dichtungsarten, S. 8.

Es wäre zu wünschen, daß dieser treffliche Philosoph eine Erklärung dieser Sache nach seiner Art versucht hätte.

12) De l'Esprit des Loix. Liv. IV. Chap. VIII. Dieß ganze Capitel verdient nachgelesen zu werden, weil der Verf. darin zu erklären sucht, woher es komme, daß die Griechen aus der Musik eine so wichtige Angelegenheit gemacht haben.

13) In den Lectionsverzeichnissen der meisten deutschen Universitäten fand man vor nicht langer Zeit die Musik noch immer unter die Leibesübungen, nemlich Fechten, Reiten und Tanzen gestellt. Man sieht daraus, was die Verfasser solcher Verzeichnisse für Begriffe von der Natur und dem Wesen der Musik gehabt haben müssen.

Gute und Schöne und die Abneigung für das Häßliche und Böse [14]). Noch tausend Zeugnisse könnten angeführt werden, die alle darin übereinkommen, daß das Herz des Menschen durch nichts so kräftig bewegt, und zu sittlichen Gefühlen geleitet werde, als durch den Sinn des Gehörs. Deswegen sind die Taubgebohrnen auch um so viel trauriger, und unglücklicher als die Blinden, weil sie den Hauptsinn des Verstandes, der die andern zur Richtigkeit gewöhnt, nicht haben; und so giebt die Musik unter allen Künsten der Seele den hellsten und frischesten Genuß [15]). Das Wohlgefallen an Tönen liegt also in der menschlichen Natur, und gehört zum Wesen derselben. Die Natur selbst ist es, die uns zwingt, bey allen etwas lebhaften Gemüthsempfindungen in gewisse Töne auszubrechen. Bey schmerzhaften Empfindungen schreyen wir, und in manchen Gemüthsstimmungen entfahren uns unwillkührlich laute Seufzer. Diese natürliche Sprache ist bey allen Menschen unter allen Erdstrichen die nemliche. Die ganze Menschheit versteht sie, weil sie ein Werk der Natur selbst, und so wie sie überall einerley ist. Keine Erziehung, keine Gewohnheit kann sie verändern. Wir können tausend Nationen in eben so viel uns unbekannten Sprachen reden hören, und werden sicher bloß aus dem Tone des Redenden empfinden, ob er traurig, fröhlich, zornig, mitleidig, demüthig, frech, schmeichelnd ꝛc. ist, so wie wir uns unwillkührlich zu ähnlichen Empfindungen hingerissen fühlen werden. So groß ist schon die Kraft des bloßen Tones; wie viel größer muß nicht die Gewalt der vollkommenen Tonsprache seyn, welche Gemüthszustände nach allen ihren unendlichen Modificationen darstellt und unterhält? [16])

§. 9.

So groß nun aber die Wirkung der Tonsprache auf das Gemüth der Menschen im allgemeinen ist, so ist und kann sie doch nicht bey allen die nemliche seyn, weil selbst in der Beschaffenheit der Gehörorgane bey aller Uebereinstimmung im Ganzen, doch im Einzelnen eine große Verschiedenheit bemerklich ist. Ganz taub, oder ganz unfähig musikalische Eindrücke zu empfangen, sind nur wenige; aber solcher, die derselben nur in einem unvollkommenen Grade fähig sind, deste mehrere. Die Ur-

14) Allgemeine Theorie der schönen Künste, in der Vorrede.

15) S. Hildegard v. Hohenthal, B. 1. S. 108. Bey dieser Stelle wird im geachten Werke eine Erklärung dieser Behauptung von Sömmering aus seiner neuesten noch nicht gedruckten Schrift über das Sensorium commune beygebracht, welche hier angeführt zu werden verdient. „Unter allen Nerven, nemlich, sagt er, ist keiner, der so unmittelbar, so nackt „und bloß mit der Feuchtigkeit der Hirnhöhlen (worin „er das Organ des Sensorium commune sucht) in Berührung steht; folglich auch so unmittelbar das gemeinsame Sensorium rührt. Denn der Anfang, oder „das äußerste Hirnende dieses Nerven ist so offenbar „und deutlich von der Natur selbst dargelegt, daß es „wahrlich ungereimt seyn würde, in Rücksicht der „Hirnenden des Hörnervenpaares noch etwas mehr „durch die Kunst entdecken zu wollen.“

16) Sogar auf körperliche Gesundheit und daher entstehende Verlängerung des Lebens kann die Musik wirken, wie nicht nur ältere Aerzte bewiesen haben, sondern wie es auch noch ganz neuerlich Hufeland bewiesen hat. Wenn dieser in seiner Kunst das menschliche Leben zu verlängern (Jena 1797. 8. S. 627.) von der Wirkung angenehmer und mäßig genossener Sinnes- und Gefühlsreize redet, so giebt er der Musik vor den andern Künsten den Vorzug und sagt: „Vor allen aber scheint mir in gegenwärtiger Rücksicht die Musik den Vorzug zu verdienen, denn durch keinen Sinneseindruck kann so schnell und so unmittelbar auf Stimmung, Ermunterung und Regulirung der Lebensoperation gewirkt werden, als dadurch. Unwillkührlich nimmt unser ganzes Wesen den Ton und Takt an, den die Musik angiebt, der Puls wird lebhafter oder ruhiger, die Leidenschaften geweckt, oder besänftigt, je nachdem es diese Seelensprache haben will, die ohne Worte, bloß durch die Macht des Tons und der Harmonie, unmittelbar auf unser Innerstes selbst wirkt, und dadurch oft unwiderstehlicher hinreißt, als alle Beredsamkeit. Es wäre zu wünschen, daß man einen solchen zweckmäßigen Gebrauch der Musik mehr studirte und in Ausübung brächte.

sachen dieser mehrern oder mindern Fähigkeit sind mannichfaltig. Die Gehörorgane mancher Menschen sind so fein und scharf, daß ihnen auch die leisesten Töne samt ihren charakteristischen Merkmalen nicht entgehen; den andern sind sie so stumpf, daß alle sanfteren Töne für sie verloren, und harte, rauhe, scharf schneidende Töne erforderlich sind, wenn ihre Gehörnerven in Bewegung gesetzt werden sollen. Die Beschaffenheit des Nervensystems ist ebenfalls eine Ursache, wodurch einige Menschen musikalischer Wirkungen fähiger sind als andere. Bey einigen ist es so reizbar, daß eine solche Musik schon lebhafte Gemüthsbewegungen in ihnen hervorbringen kann, die einen andern von unreizbaren Nerven kaum auf eine matte Art rühret. Solche Beschaffenheiten der Organisation sind bleibend, und für solche Menschen von stumpfen und unreizbaren Gehörnerven sind musikalische Eindrücke in ihrem ganzen Umfange eben so verloren, wie der Genuß sichtbarer Schönheiten in seinem ganzen Umfange für Kurzsichtige verloren ist. Aber es giebt auch vorübergehende Ursachen, wodurch die Menschen musikalischer Eindrücke mehr oder weniger fähig gemacht werden. Hierher gehört 1) der Gesundheitszustand des Körpers, mit dessen Veränderung sich auch unsere Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke verändert. Bey vollkommener Gesundheit hören wir eine Musik mit Vergnügen und Theilnehmung, die die Nerven eines durch Krankheit geschwächten Körpers zu sehr angreifen, folglich unmöglich mit Vergnügen gehört werden würde, so wie im entgegengesetzten Fall eine Musik von gewisser Art für geschwächte Nerven von heilsamer Wirkung seyn kann, die für Gesunde ohne allen Reiz ist. 2) Der Gemüthszustand, in welchem man sich bey Anhörung einer Musik befindet. Eine ruhige von leidenschaften freye Seele läßt jede Musik in ihrer natürlichen Kraft auf sich wirken, anstatt daß diejenige, welche schon von einem gewissen Affect eingenommen ist, nur eine solche Musik mit Vergnügen hören kann, deren Charakter ihrem Affect entspricht. Jede andere Musik, sie sey an sich selbst auch noch so ausdrucksvoll, muß heterogene Empfindungen in ihr erregen, folglich ihr entweder unangenehm, oder wenigstens unbedeutend werden. 3) Stand und damit verbundene sittliche Kultur einzelner Menschen. Alle Erfahrungen bestätigen es, daß die Art unserer täglichen Beschäftigungen den größten Einfluß auf unsere Empfindungsweise hat. Wer sein Leben meistens auf der Jagd oder im Kriege hinbringt, wird nach und nach sanfter und feiner Empfindungen so unfähig, daß er auch Tonstücke von diesem Charakter nicht ertragen kann, sondern solche verlangt, die heftige Leidenschaften erregen, und ihn in Gemüthszustände versetzen können, welche seinen Beschäftigungen angemessen sind. Hingegen können weichere Seelen, deren tägliche Beschäftigungen der Entstehung sanfter Gefühle nicht hinderlich sind, jene rohen, tumultuarischen Tonstücke nicht vertragen, sondern verlangen eine solche Musik, welche ihren Gefühlen entspricht, keinen Tumult in ihrer Seele erregt, oder sie zu einer heftigern Thätigkeit reizt, als nach ihrer Gemüthsstimmung und nach ihrer Lebensart erforderlich ist. 4) Associationen von Nebenempfindungen können ebenfalls die Eindrücke einer Musik schwächen, oder auch nach Umständen vermehren. Wir können in unsern jüngern Jahren eine gewisse Art von Tonstücken, gewisse musikalische Instrumente unter so angenehmen Umständen kennen gelernt haben, daß uns in der Folge der Zeit eine andere Art von Tonstücken und eine andre Art von musikalischen Instrumenten gar nicht gefallen will. So schön nun auch andere Tonstücke und Instrumente seyn mögen, so werden sie doch auf uns so eingenommenes Gemüth ihre Wirksamkeit verlieren, so wie dem Carrejus kein Mädchen gefiel, welches nicht schielte, weil seine Amme geschielt hatte.

5) Endlich ist Mangel an gehöriger Uebung und Ausbildung der Gehörorgane am allerhäufigsten die Ursache unserer geringern Fähigkeit zu musikalischen Eindrücken. Von einem großen Theil der Menschen muß man in musikalischer Rücksicht sagen: Sie haben Ohren und hören nicht; nicht, weil sie nicht hören können, sondern weil es ihnen an der nothwendigen Aufmerksam-

keit

keit mangelt, die beym Hören wie beym Sehen erforderlich ist, wenn ein Gegenstand nach allen seinen Merkmalen von andern Gegenständen ähnlicher Art unterschieden werden soll[17]). Man weiß, wie oft man einen sichtbaren Gegenstand betrachten kann und muß, ehe man alles an ihm gewahr wird, was an ihm wahrzunehmen ist. Man glaubt oft, einen solchen Gegenstand schon hinlänglich zu kennen, wenn man ihn nur einmal gesehen hat; dennoch findet sich, wenn man ihn zum zweytenmal betrachtet, daß man noch etwas daran übersehen hat. Es giebt Gegenstände von solchem Umfang und Inhalt, daß man nicht oft genug zu ihnen zurückkehren kann, wenn man sie vollständig kennen lernen will. Die Züge der Natur sind zwar leserlich, sagt Burke, (philosophische Untersuchung über das Erhabene und Schöne, in der Vorrede) aber doch nicht so herausstehend, daß diejenigen, welche laufen, sie schon lesen könnten. Wir müssen mit Behutsamkeit, mit Schüchternheit dabey einhergehen. Wenn diese Aufmerksamkeit und oft wiederholte Betrachtung schon bey sichtbaren Gegenständen erforderlich ist, welche bleibend sind, und sich unserer Betrachtung nach Willkühr überlassen; wie viel nöthiger muß sie nicht bey Tönen seyn, die nicht wie sichtbare Gegenstände des Auges vor dem Ohre fest stehen, sondern als bewegte Luft augenblicklich verschwinden, und vielleicht bey ihrer neuen wiederholten Entstehung nie ganz die nemlichen sind? Wir müssen also unserer Organisation, das heißt: dem Vermögen, welches uns die Natur gegeben hat, musikalische Eindrücke zu empfangen, durch Aufmerksamkeit und Uebung zu Hülfe kommen, wenn wir den vollen Genuß wünschen, den sie uns verschaffen kann. Die Natur hat nur den Samen dazu in uns gelegt, die Entwickelung desselben ist unser eigen Werk, das Werk unseres Fleisses und unserer Uebungen.

§. 10.

Aus dem, was im Vorhergehenden gesagt worden ist, sieht man, daß die Natur dem Menschen ein Vermögen mitgetheilt hat, Schall und Ton zu empfinden. Daß er diese Fähigkeit in keiner andern Absicht kann erhalten haben, als sie zur Vervollkommung seines Zustandes anzuwenden, ist sehr einleuchtend, weil sonst die vom Schöpfer gemachte Einrichtung, nach welcher Schall und Ton auf die Gehörwerkzeuge wirken und in die Phantasie des Menschen gewisse Bilder bringen können, unnütz seyn würde. Wir haben den Sinn des Gesichts erhalten, um damit die sichtbaren Werke der Schöpfung zu bewundern, und den Sinn des Gehörs, um durch das Hörbare in der Natur Begriffe und Empfindungen in die Seele zu bringen, die nicht nur den Verstand erweitern, sondern uns auch in wohlthätige Gemüthszustände versetzen können. Das letztere ist das eigentliche Geschäft der Musik. Es fragt sich nun: Was liegt in ihrem Wesen, wodurch sie einer so großen Einwirkung auf das menschliche Herz fähig wird? und welcher Mittel bedient sie sich, um alle die Wirkungen hervorzubringen, welche ihr nach den übereinstimmendsten Zeugnissen und Erfahrungen zugeschrieben werden?

Die Natur und das Wesen des Tons ist zwar schon oft untersucht, bisher aber noch eben so wenig völlig befriedigend erklärt, als die Art und Weise, wie es eigentlich mit dem Hören zugehe,

17) Aus der Menge der menschlichen Sprachen wollen einige schließen, daß überhaupt das Ohr des Menschen an feiner und mannichfaltiger Unterscheidung der Töne das Ohr aller andern Thiere übertreffen müsse. Ob aber dieser Vorzug von der Beschaffenheit des Gehörorgans selbst herrühre, oder eine Folge des Vermögens der Menschen sey, Begriffe mit den Tönen zu verknüpfen, ist eine Frage, von deren Beantwortung die Entscheidung dieser Sache abhängen muß. Denn was die äußern Werkzeuge der Sinne betrift, so ist es wohl ausgemacht, und durch Erfahrungen bestätigt, daß sie bey den weissen Thieren schärfer und feiner sind als bey den Menschen.

erklärt worden ist. Alles was wir mit Gewißheit davon sagen können, ist, daß ohne Luft und ohne Körper, die einer Erzitterung fähig sind, kein Schall entstehen kann [18]). Da aber eine nähere Entwickelung dieser Materie hier zu weit führen würde, so ist es schon genug, zu wissen, daß die Luft eigentlich ein Hauptmittel des Schalles und zugleich das Vehikel ist, wodurch er dem Gehör zugeführt wird.

Der Mensch selbst ist allenthalben mit Luft, oder mit dem Vehikel des Schalles umgeben; er lebt darin wie in seinem Elemente. Er athmet Luft ein, haucht Luft aus, und hängt durch sie mit allem, was in der Welt ist, zusammen, so wie alle andere Körper, die eben so wie er mit Luft umgeben sind, mit ihm zusammenhängen. Außerdem sind seine festen Theile mit Nerven und Sehnen verbunden und überspannt, wodurch er gewissermaaßen selbst eine Art von musikalischem Instrument wird, und endlich hat er von der Natur noch ein besonderes Organ erhalten, welches ihn fähig macht, alle Veränderungen der ihn umgebenden Luft gewahr zu werden. Hieraus ist wenigstens so viel erklärlich, daß nichts so sehr auf ihn wirken kann, als bewegte Luft oder der durch sie ihm zugeführte Schall, weil nichts in der ganzen Natur mit ihm in so naher Verbindung steht.

Was aber in dieser Rücksicht vom Schalle gilt, muß auch vom Tone gelten, weil er nur in so fern vom Schalle verschieden ist, als bey ihm ein abgemessenes Verhältniß in der Höhe und Tiefe mehrerer Schälle, Klänge oder lauter Statt finden muß.

Also sind Töne schon an sich allein fähig auf den Menschen zu wirken und seine Nerven bloß durch den Anstoß der zitternden Luft in Bewegung zu setzen. Die Wirkung des Trompeten und Pauken-Schalles, noch mehr aber des Trommel-Getöses bey Schlachten, kann hier zum Beweise dienen. Ein solches Getöse erregt Schauder, Herzklopfen, Wallungen im Blute, schweres Athemholen und oft eine völlige Fieberbewegung. Der Anfang eines von einer ganzen Gemeinde angestimmten Choralgesanges erregt bey den meisten Menschen eine ähnliche Erschütterung des Nervensystems, ohne daß der Charakter der Melodie oder der Inhalt der gesungenen Worte etwas dazu beyträgt. Diese Erschütterung entsteht bloß aus der durch so viele vereinte Stimmen bewirkten Luftbewegung, welche sich allen der Erzitterung fähigen Körpern, folglich auch dem Menschen mittheilt.

Der Ton hat aber ausser der Stärke noch andere Eigenschaften, wodurch er immer, bloß als einzelner Ton betrachtet, auch sanftere Empfindungen im Menschen erregen kann. Insbesondere hat die Menschenstimme solche Töne, die bey jedem, der sie hört, Freude, Mitleid, Traurigkeit ꝛc. erregen können, wenn sie aus einem Herzen kommen, welches selbst mit einer solchen Empfindung erfüllt ist. Diese Erscheinungen erklären sich durch die Bewegungen des Nervensystems, welche mit jeder Empfindung im Menschen vergesellschaftet sind. Die leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind nemlich mit gewissen Bewegungen im Nervensystem, oder in den feinern Theilen des Körpers, welche man Lebensgeister nennen kann, unzertrennlich verbunden, und werden durch Wahrnehmung dieser Bewegungen unterhalten und verstärkt. Diese entsprechenden Nervenerschütterungen entstehen im Körper, wenn vorher in der Seele eine leidenschaftliche Vorstellung erweckt war, so wie umgekehrt in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen entstehen, wenn vorher im Körper die verwandten Erschütterungen erregt worden sind. Die Wirkung ist gegenseitig. Eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führet, führt zurück aus dem Körper in die Seele [19]). Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können als durch Töne, so

18) Der Schall, Sonus, ist eine Gehör erweckende elastische Aeußerung gepreßter und kreisförmig fortprallender Luftkörperchen. S. Abhandl. vom Schalle, wie er entsteht, fortgeht, ins Ohr geht ꝛc. ꝛc. von U. U. Berl. Berlin 1763. 4.

19) Ueber die musikalische Malerey von Engel, Berlin 1780.

erklärt sich aus dem gegenseitigen Verhältniß der Luft- und Nerven-Bewegungen die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.

§. 11.

Das gegenseitige Verhältniß der Luft- und Nervenerschütterungen ist daher der Grund und die erste Ursache alles musikalischen Ausdrucks, und aller der Wirkungen, die durch Musik hervorgebracht werden können. Jedoch vermehrt sich die Summe dieser Wirkungen noch ins Unendliche, wenn die Kunst einzelne Töne nicht nur zu ganzen Tonreihen verbindet, sondern sich auch noch anderer Mittel bedient, die sämmtlich dazu beytragen können, den Menschen in leidenschaftliche Zustände zu versetzen, und ihn darin zu unterhalten. Solche Mittel sind 1) bestimmte Tonarten, 2) daraus gebildete Melodien, 3) damit verbundene Bewegung, Tactart und rhythmische Verhältnisse der in den Melodien enthaltenen einzelnen Töne, 4) hinzukommende Harmonie oder Begleitung, 5) Wahl und Mischung der Stimmen, 6) Wahl der Instrumente nach ihren verschiedenen Eigenschaften, und endlich 7) mannichfaltige Veränderungen einzelner Töne, Tonreihen und Accorde in Rücksicht auf die unendlichen Grade von Stärke und Schwäche, deren sie fähig sind. Da die leidenschaftlichen Zustände der Menschen mannichfaltig sind, und jeder derselben mit eigenen Nervenerschütterungen vergesellschaftet ist, wodurch er sich von andern unterscheidet, so wird die Musik durch den zweckmäßigen Gebrauch der erwähnten Mittel vermögend, ihre Töne jedesmal von einer solchen Wirkung auf die Nerven zu wählen, wie sie den Eindrücken eines gewissen Gemüthszustandes ähnlich und angemessen ist. Sie hat es dadurch in ihrer Gewalt, nicht nur durch einzelne Töne schon sympathetische Gefühle der Freude, des Mitleids, des Traurens und des Trostes zu erregen, sondern auch innere Empfindungen der Seele, oder ganze Gemüthsstimmungen zu befördern, zu unterhalten, und eben dadurch auf Sittlichkeit und Besserung des Willens kräftig zu wirken.

§. 12.

Es ergiebt sich hieraus, daß die Musik nur bey dem ihrem wahren Wesen angemessenen Gebrauch und der weisen Anwendung aller ihrer Hülfsmittel das seyn kann, was sie seyn soll. Wenn ihre Töne oder Tonreihen nichts in sich enthalten, was den Empfindungen und Vorstellungen der Seele ähnlich ist, das heißt: wenn die durch sie erregten Lufterzitterungen den mit gewissen Empfindungen unzertrennlich verbundenen Nervenerschütterungen nicht entsprechen, so sind sie ein leeres und unbedeutendes Geräusch. Wenn sie hingegen ihrer Natur gemäß sich ihrer Mittel so bedient, daß sie lebendiger Ausdruck menschlicher Gefühle und Gemüthszustände wird, und alles vermeidet, was diesen ihren einzigen und höchsten Zweck stören kann, so ist sie das was sie seyn soll, und der Lobreden werth, die ihr von den weisesten Menschen aus allen Zeitaltern gegeben worden sind. Nur dann kann man von ihr sagen, wie sich unser Luther ausdrückt, daß ihr der Satan feind sey; daß sie viele Anfechtungen und böse Gedanken vertreibe, und den Geist der Traurigkeit verjage; daß sie das beste Labsal eines betrübten Menschen sey, wodurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt werde; daß sie die Menschen gelinder, sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger mache; daß derjenige, der sie kenne, von guter Art und zu allem geschickt sey, daß sie nur von Schwärmern verachtet werde, daß sie die Menschen frölich mache und daß man endlich dabey alles Zorns, aller Unkeuschheit, aller Hoffart und aller Laster vergesse [20]). Nur dann vereiniget sie alle Arten von Vergnügen in sich, schöpfet aus allen Quellen der Reize ihre

20) Luthers Tischreden.

Zauberkraft, die wir desto stärker fühlen, je weniger wir sie begreifen; versetzt das ganze System unserer Nerven in eine heilsame harmonische Spannung, ruft unsre Lebensgeister zurück, wenn sie fliehen, und ist himmlische Arznei für kranke Seelen. Nur dann ist sie die allmächtige Göttin der Leidenschaften, weckt schlummernde Empfindungen in unserm Herzen, schwillt es zu heroischen Entschließungen auf, erhebt es zu Gott und dem Himmel, zerschmelzt es in zärtliches Mitleid, macht die Seele des Trübsinnigen oft in geheimen Freuden jauchzen, rauscht Muth und Stolz in die verzagte Seele, versenkt oft selbst den muntern Jüngling in sanfte Schwermuth, die er für alle sinnlichen Lustbarkeiten nicht dahin geben würde, verwandelt den Barbar in einen sanften Menschenfreund, und erheitert das finstere Gesicht eines Cato mit heldem Lächeln [21]). Nur dann, wenn sie so eingerichtet, so gebraucht und angewendet wird, erfüllt sie das, was der Dichter von den schönen Künsten überhaupt erwartet, wenn er singt:

Treu sich den Künsten weihn,
Macht unsre Sitten mild,
Und lehrt uns menschlich seyn [22]).

Nur dann endlich kann man von ihr sagen: Durch Musik ist unser Geschlecht humanisirt worden; durch Musik wird es noch humanisirt. Was dem Unmuthigen, dem lichtlos-Verstockten die Rede nicht sagen darf: sagen ihm vielleicht Worte auf Schwingen lieblicher Töne [23]).

§. 13.

Der Mensch ist also so eingerichtet, und gleichsam durch das ihm anerschaffene Gehörorgan, so wie durch die Reizbarkeit seines Nervensystems dazu bestimmt, musikalische Eindrücke zu empfinden. Eben so liegt es in dem Wesen der Musik, durch ihre, den mit den menschlichen Empfindungen unzertrennlich verbundenen Nervenerschütterungen entsprechenden Luftbewegungen auf die Vorstellungen der menschlichen Seele zu wirken. Es ist nun noch übrig, auch die Natur religiöser Gefühle zu kennen, um dann entscheiden zu können, aus welchen Ursachen man in allen Zeitaltern und bey allen Völkern der Musik auch bey Gottesverehrungen eine so große Kraft beygemessen hat.

Eine wahre und vernünftige Religion hat und kann keinen andern Zweck haben, als die sittliche Besserung des Menschen, dadurch, daß sie ihm die Befolgung der Sittengesetze, die ihm die Natur schon ins Herz geschrieben hat, als eine Befolgung ausdrücklicher Gebote Gottes vorstellt [24]). Sie macht den Menschen zu dem Ende mit einem höchsten Wesen bekannt, welches er sich in Rücksicht auf sein Unvermögen, den moralischen Zweck völlig erfüllen zu können, als einen unsichtbaren Beförderer seiner moralischen Gesinnungen vorstellt. Sie ist also Mittel, alle Gesinnungen und Bestrebungen, die den Menschen besser machen können, zu stärken, und ihm die gewisse Erreichung seines moralischen Endzwecks zu sichern. Der kalte Begriff des Moralgesetzes würde aber allein noch nicht im Stande seyn, auf den Willen des Menschen so kräftig zu wirken, daß er dadurch zum Bestreben nach der Erreichung des moralischen Endzwecks veranlaßt werden könnte. Jene Begriffe müssen erst in Gefühle übergehen, weil Gefühle auf den Menschen ungleich stärker wirken, als Verstandesbegriffe

21) Ueber die Sinnlichkeit der Wollust von Ernst Friedr. Pickel. Mietau 1772. 8.

22) Didicisse fideliter artes, emollit mores, nec sinit esse feros.

23) Herders Briefe zur Beförderung der Humanität. Dritte Sammlung, S. 126.

24) La Religion, dans le sens le plus étendu, consiste à reconnoître une puissance éternelle, qui, supérieure à toute autre, gouverne le monde d'une maniere invisible, et à faire des efforts, pour remplir les devoirs qu'on croit que cette puissance exige de nous. *Pensées libres par B. M. pag. 1.*

se. Da nun die christliche Moral schon an sich meistens solche Lehren enthält, die auf Besserung und Reinigung der menschlichen Leidenschaften abzwecken, [25]) da der Stifter unserer Religion ausdrücklich sagt, daß nicht die Beobachtung äußerer Kirchenpflichten, sondern nur die reine moralische Herzensgesinnung den Menschen Gott wohlgefällig machen könne; [26]) so sieht man daß das Wesentliche der Religion überhaupt auf Empfindungen ankomme, die zwar durch das Verhältniß, in welches sie hier mit der Gottheit selbst gesetzt werden, gleichsam übersinnlich und erhabener sind, als moralische Gefühle in bloß bürgerlichen Verhältnissen an sich vielleicht seyn mögen, aber deswegen nicht aufhören, Gegenstände musikalischer Darstellungen zu seyn.

Zweyter Abschnitt.

Von dem Beytrag der Musik zur Verschönerung und Erhöhung der christlichen Gottesverehrung.

§. 14.

So wie die Religion überhaupt die moralische Besserung der Menschen beabsichtigt, so sind auch die eingeführten Kirchengebräuche dazu bestimmt und eingerichtet, jenen Zweck zu befördern und zu unterstützen. Das Gebet ist, wenn es vernünftig und dem höchsten Wesen anständig seyn soll, nichts als die Aeußerung des innigen Wunsches, daß uns Gott in unserm Bestreben nach Besserung des Herzens unterstützen und stärken möge. Der Gesang der Gemeinde ist als ein Belebungsmittel solcher Empfindungen zu betrachten, die auf den Willen des Menschen wirken, und ihn zu jenen Bestrebungen, sich durch reine Herzensgesinnungen der Gottheit wohlgefällig zu machen, anfeuern. Die Predigt unterrichtet den Menschen von der Nothwendigkeit seine moralischen Pflichten zu erfüllen, zeigt ihm, wie er dadurch seine Glückseligkeit befördern, und sich ihrer Dauer auch noch jenseit dieses Lebens vergewissern könne. Die heilige Musik (die aber einem so großen Zwecke gemäß eingerichtet seyn muß) bereitet zu jenen Gefühlen vor, versetzt das Gemüth in diejenige Stimmung, die es vorzüglich zu einem fruchtbaren Boden für die Religionslehren macht, und unterhält es endlich darin. So, und nur so wirkt alles vereint, jedes nach seiner Art, auf den Hauptzweck aller Religion, auf die vollkommenste moralische Besserung des Menschen, und so ergiebt sichs, daß die Musik als eines der kräftigsten Bewegungsmittel innerer Gefühle und Vorstellungen, auch eines der kräftigsten Beförderungsmittel religiöser Gesinnungen ist, ohne welches unser ganzer Gottesdienst kalt, trocken, ohne Feyerlichkeit, ohne Erbauung und ohne Leben, folglich auch ohne den Nutzen seyn würde, der damit beabsichtiget wird und werden muß. Unser Herz wird durch die heiligen Sprüche in eine weit größere Andacht versetzt, wenn sie gesungen, als wenn sie nicht gesungen werden; [27]) die Kirche hat sich die Kirchenmusik immer angelegen seyn lassen, da-

25) Liebe und Furcht Gottes, Liebe des Nächsten und sogar der Feinde; Duldsamkeit in Leiden; Mäßigung in Freuden; Unterdrückung des Hasses und der Rachsucht; Wohlthätigkeit gegen Arme ꝛc. ꝛc. sind die Hauptgesetze der christlichen Moral, und lauter Gegenstände des gefühlvollen Herzens, folglich auch lauter Gegenstände des musikalischen Ausdrucks.

26) Matth. V. 20.

27) Ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantantur, et omnes affectus spiritus nostri pro suavi diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. *S. Augustin. Conf. Lib. X. c. 33.*

mit durch die Belustigung der Ohren das schwache Gemüth zur Andacht erhoben werde [28]), denn die Musik stärkt die Andacht, und erhebt das Lob zur Entzückung. Sie verlängert jede andächtige Handlung, und bringt dauerhafte und bleibendere Eindrücke in die Seele, als diejenigen sind, welche eine überhingehende Formel von Worten begleiten, die nach der gewöhnlichen Art der Andacht hergesagt werden [29]).

§. 15.

Der allgemeine Gebrauch der Musik ist also nicht das willkührliche Werk einzelner Menschen gewesen; man hat die Menschheit nicht durch Erziehung erst daran gewöhnt, sondern die Natur ist es selbst, welche ihr dies Geschenk gegeben und sie auf den Gebrauch desselben in allen Angelegenheiten des Herzens geleitet hat. Die Musik ist keine abgenöthigte, sondern die freywilligste Aeusserung des menschlichen Herzens; sie kommt vom Herzen und geht zum Herzen.

Da die Religion eine der wichtigsten Angelegenheiten des menschlichen Herzens ist, da es in ihr nicht sowohl auf Begriffe von sittlichen Gesetzen, als auf innige Empfindung derselben ankommt, und alle gottesdienstliche Handlungen hauptsächlich dahin abzwecken, solche Empfindungen zu erregen, zu befördern und zu unterhalten, da ferner die Liebe und Furcht Gottes, Dankbarkeit für erhaltene Wohlthaten, Gebet oder Wünsche unsers Herzens um göttliche Unterstützung in unsern Bestrebungen nach Besserung und Reinigung unserer sittlichen Gefühle, kurz alles was zu wirklich andächtigen Gottesverehrungen gehört, lauter solche Gemüthszustände sind, welche durch die gewöhnliche Sprache fast nicht ausgedrückt werden können, sondern fast ausschliessend im Gebiete des musikalischen Ausdrucks liegen, so darf man sich nicht wundern, daß die weisesten Religionslehrer aller Zeitalter dieß gefühlt und sich es so ernstlich und eifrig haben angelegen seyn lassen, die Musik nach ihrem ganzen Umfange zu einem wesentlichen Stück der öffentlichen Gottesverehrungen zu machen. (Musica ecclesiastica est pars integralis cultus ecclesiastici. *Brunnemann* de jure ecclesiast. Lib. 1. cap. 6. membr. 8. Nr. 1.) Weit mehr muß man sich wundern, daß es, vorzüglich in den neuern Zeiten, so viele Menschen gegeben hat und noch giebt, welche der Kirche dies zu allen Zeiten für so wichtig gehaltene Erbauungsmittel ganz entziehen, oder wenigstens auf den blossen Choralgesang einschränken wollten und noch wollen. Es wird sich in der Folge dieser Abhandlung ergeben, daß diese Einschränkungen nicht das wahre Mittel sind, unsere leer gewordenen Tempel wieder voll zu machen, daß vielmehr statt dieser immer mehr um sich greifenden Einschränkungen darauf gesehen werden sollte, die schon verminderte Feyerlichkeit und Pracht bey unsern gottesdienstlichen Versammlungen nicht nur wieder herzustellen, sondern sogar nach Möglichkeit dem Geschmack und der Aufklärung unserer Zeiten gemäß, noch zu vermehren.

§. 16.

Der Choralgesang hat zwar schon für sich allein viel Erbauliches. Seine Einfachheit macht es möglich, daß auch der der Musik ganz unerfahrne gemeine Mann, wenn er nur etwas Gehör hat, und nur eine kleine Reihe von verschiedenen Tönen zu unterscheiden weiß, Theil daran nehmen kann. Die vereinigten Stimmen einer ganzen Menge können schon bloß durch ihre Stärke eine Erschütterung der Nerven bewirken, und wenn nur irgend ein erbaulicher Inhalt des gesungenen Liedes hinzukommt, so läßt sich gegen den Nutzen und die gute Wirkung des Choralgesangs nichts einwenden. Die Dien-

28) Consuetudinem canendi probat ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmus animus ad affectum pietatis assurgat. *S. Augustin. Confess. Lib. 10. cap. 33.*

29) Addison im englischen Zuschauer.

ste, welche er sowohl der Ausbreitung der christlichen Religion überhaupt, als auch insbesondere der Ausbreitung der lutherischen Reformation geleistet hat, können hierin zu einem unwidersprechlichen Beweise dienen. Seine Wirkung ist für so groß gehalten worden, daß man geglaubt hat, man könne durch ihn auch Ketzereyen verbreiten und fortpflanzen[30]), beynahe auf die nemliche Art, wie Plato und mehrere Alte schon geglaubt haben, daß mit neuen Melodien auch neue Sitten in einem Staate hervorgebracht werden[31]). So groß indessen die Wirkung und der Nutzen des Choralgesangs an sich selbst, besonders aber in Rücksicht auf die leichte allgemeine Brauchbarkeit desselben seyn kann, so muß man doch bekennen, daß er in unsern Tagen bey weitem das nicht mehr ist, was er ehedem war. Unsere Vorfahren trugen Sorge, die Kirchenmelodien in den Schulen lehren zu lassen; die Cantoren mußten dabey so viel nur immer möglich auf Reinigkeit der Intonationen sehen; durch das Singen der Schüler auf den Straßen wurden die Melodien auch andern Personen nach und nach bekannt und geläufig, so daß durch diese Sorgfalt der öffentliche Choralgesang der Gemeinde wenigstens denjenigen Grad der Reinigkeit und Sicherheit erhielt, der bey einer Vereinigung so verschiedener, mehr oder weniger geübter Stimmen möglich ist. In unsern Tagen ist selten etwas von einer ähnlichen Sorgfalt zu bemerken: man läßt gewöhnlich jeden singen, wie er will, begnügt sich wenn die Melodie nur nicht ganz unkenntlich gemacht wird, denkt weder auf Reinigkeit in der Zusammenstimmung so vieler Stimmen, noch auf irgend etwas, wodurch auch der einfache Choralgesang schon eines musikalischen Ausdrucks fähig werden kann. Daher kommt es denn, daß er jetzt in unsern meisten Kirchen seine Erbaulichkeit größtentheils verloren hat, oft mehr Geheul als Gesang, und zu dem herunter gesunken ist, was Luther schon zu seiner Zeit den faulen Choralgesang nannte, worin kein Leben, keine Zuversicht, kurz kein Ausdruck herrscht.

§. 17.

Wenn indessen der Choralgesang auch völlig so beschaffen wäre, wie er seyn muß, wenn er das vorzügliche Erbauungsmittel seyn soll, um deswillen man in unsern Zeiten so geneigt ist, die sogenannte Figuralmusik entweder vom Gottesdienst ganz auszuschließen, oder wenigstens sehr einzuschränken, so muß man doch bedenken, daß die christliche Gemeinde aus Mitgliedern von sehr verschiedener Bildung besteht, die unmöglich alle auf einerley Art erbaut werden können. Unter diesen Gliedern finden sich viele, welche den Choralgesang noch nicht einmal für eigentliche Musik halten, ihn wenigstens dann nur erbaulich finden können, wenn er sehr rein gesungen, nicht aber unordentlich geschrien wird.

Soll nun der Kirche nicht auch an der Erbauung ihrer gebildeten Glieder gelegen seyn, und wodurch kann sie diese ihnen angemessene Erbauung besser bewirken, als theils durch Verschönerung des Choralgesangs, theils aber und zwar vorzüglich durch eine gut eingerichtete Figuralmusik? David sagt zwar: Singet dem Herrn alle Welt, und man könnte hierunter eine Ermunterung zum Choralgesange verstehen, weil gerade nur am Choralgesange alle Welt theilnehmen kann; aber er setzt hinzu: Singet dem Herrn ein neues Lied, und: machts gut auf Sauenspiel mit Schalle, welches nicht alle Welt kann, sondern nur den Auserwählten, nur denen, die es gelernt haben, vorbehalten ist. Es bedarf indessen aller der Zeugnisse nicht, die wir sowol im alten und neuen Testament als bey den meisten christlichen Kirchenlehrern finden, um zu beweisen, daß der Choralgesang für

30) S. *Ern. Sal. Cypriani Dissert. de Propagatione Haeresium per Cantilenas.* Londini, 1720. 8.

31) Nusquam enim musicae modi mutantur absque maximarum legum civilium mutatione. *Plato, de republ. Lib. IV.*

sich allein nicht hinreichend sey, diejenige Erbauung zu bewirken, die jeder Christ von den öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen zu erwarten berechtigt ist. Die Natur der Sache, das heißt: das Wesen religiöser Gefühle und das Wesen der Musik, welches zur Darstellung und Unterhaltung jener frommen Empfindungen so geschickt ist, beweist es mehr als alle Zeugnisse thun können, hat in sich selbst für jeden, der damit hinlänglich bekannt ist, so sichere innere Ueberzeugungsgründe, daß man, wenn auch kein einziges Beyspiel, keine einzige Vorschrift vom Gebrauch der Figuralmusik seit der ersten Verbreitung der christlichen Religion bis auf unsere Zeiten vorhanden wäre, noch jetzt darauf bedacht seyn müßte, einem solchen Mangel abzuhelfen und der christlichen Kirche eine so herrliche Zierde, und ein so feyerliches und kräftiges Erbauungsmittel zu verschaffen. Die Religion der Christen ist eine fröliche Religion, denn Gott hat unser Herz frölich gemacht durch seinen Sohn, sagt Luther. Wer solches mit Ernst glaubt, fähret er weiter fort, der kanns nicht lassen, er muß frölich und mit Lust davon singen und sagen, daß es andere auch hören und herzu kommen. Wer aber nicht davon singen und sagen will, das ist ein Zeichen, daß er es nicht glaubt, und nicht ins neue frölliche Testament, sondern unter das alte, faule, unlustige Testament gehört [32]). Diese christliche Freudigkeit kann durch den bloßen Choralgesang nicht bewirkt und unterhalten werden; es sind dazu reine, klare, geläufige Stimmen und geschickte den heiligen Worten angemessene Melodien oder Modulationen erforderlich [33]), die nur bey der Figuralmusik Statt haben und nicht von einer ganzen Gemeinde, sondern nur von geübten und gebildeten Sängern und Spielern bewirkt werden können.

§. 18.

Beyspiele und Zeugnisse beweisen also nie etwas, wenn die Natur der Sache selbst, nachdem wir sie richtig erkannt haben, nicht mit ihnen übereinstimmt. Manche Meinungen haben Jahrhunderte lang für unwiderrechtliche Wahrheit gegolten, die doch in neuern Zeiten bey mehrern Hülfsmitteln zu richtigen Untersuchungen als falsch befunden worden sind. Die Musik hat eben so wie mehrere menschliche Kenntnisse in den neuern Jahrhunderten beträchtliche Hülfsmittel zu ihrer größern Vervollkommnung erhalten, und ist dadurch fähig geworden, ungleich mehr zu leisten, als sie ehedem in ihrem weit unvollkommenern Zustande thun konnte. Sie hat verbesserte, veredelte und mannichfaltigere Instrumente bekommen, sie ist durch die Harmonie bereichert, und durch den Gebrauch dieses Zuwachses in ihren Melodien geschmeidiger, biegsamer und mannichfaltiger geworden, so daß sie nun im Stande ist, alle Arten menschlicher Gefühle nicht bloß in Begleitung ihres ehemals unentbehrlichen Dollmetschers, des Textes, sondern für sich allein, durch eigene Kraft darzustellen. Ihr größerer Reichthum, ihre größere Biegsamkeit und Geschmeidigkeit hat es möglich gemacht, ihre Arten des Ausdrucks nach der verschiedenen Anwendung derselben in Classen abzusondern, und einer jeden derselben ein eigenes Gebiet anzuweisen. Sie hat dadurch eben so mannichfaltige Style und Schreibarten bekommen, als die menschliche Sprache, bedient sich in der Kirche einer ganz andern Zusammensetzung ihrer melodischen Figuren als im Theater, so wie auch eines verschiedenen angemessenen Vortrags, weiß zu scherzen, mit Ernst und Feyerlichkeit zu rühren, und ist jetzt mehr als je die reichste, mannichfaltigste Sprache aller Arten menschlicher Gefühle geworden. Dieß alles war sie in den ersten Zeiten des Christenthums noch nicht, und dennoch konnte sie schon religiöse Gefühle

32) In der Vorrede zu seinem Gesangbuche.

33) Cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur (sc. res divinae) magnam hujus instituti utilitatem agnosco. *S. August. Conf. Lib. X. cap. 33.*

fühle wecken,[34]) und dennoch wurde von allen Kirchenlehrern so allgemein darauf gedrungen, den öffentlichen Gottesdienst durch sie herrlicher und feyerlicher zu machen. Und gerade jetzt in ihrer höhern Vollkommenheit sollte sie dieß nicht mehr können, sollte sie, wie man ihr so gerne vorwerfen möchte, die Andacht der Christen mehr stören als befördern? Wir werden in der Folge sehen, worauf sich solche Meinungen gründen; wir werden sehen, daß, wenn sie wirklich hin und wieder die Andacht mehr gestört als befördert hat, es nicht in ihrem Wesen, sondern an dem unrechten Gebrauch derselben und an Nebenumständen lag, die nicht ihr, sondern uns Menschen zur Last zu legen sind. Diese schöne und herrliche Gabe Gottes hat das Schicksal mit vielen andern Gaben Gottes gemein, in den Händen der Menschen oft verunedelt und nicht immer der Absicht des Gebers gemäß so nützlich angewendet zu werden, als sie angewendet werden konnte und sollte.

§. 19.

Daß die Figuralmusik in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche beym Gottesdienst nicht gebraucht worden sey, wie man ebenfalls behaupten will, um dem Bestreben, sie in unsern Kirchen immer mehr einzuschränken, desto mehr Nachdruck und Gewicht zu geben, ist theils unerweislich, theils auch, wenn es wirklich erwiesen werden könnte, eine Sache, die sich aus den damaligen Zeitumständen erklären lassen würde, ohne daß wir deswegen anzunehmen hätten, es sey geschehen, weil man sie nicht für würdig gehalten habe, bey Gottesverehrungen aufgenommen zu werden. Die Ursachen könnten 1) in dem damaligen Verfall der Musik überhaupt; 2) in dem Druck und der Verfolgung, welche die ersten Christen zu erdulden hatten; 3) in den kriegerischen und unruhigen Zeiten, in welchen noch kein ordentlicher Gottesdienst eingerichtet werden konnte, u. s. w. gefunden werden. Wer mit der Geschichte des Christenthums nur einigermaßen bekannt ist, der weiß es, wie viele Hindernisse der Ausbreitung desselben in den Weg gelegt worden sind, wie vorsichtig und geheim die kleine Schaar seiner Bekenner bey ihren Versammlungen und Andachtsübungen zu Werke gehen mußte, und wie lange es dauerte, ehe sie es wagen durfte, ihrem Gott öffentlich zu dienen. Unterirrdische Hölen waren ihre ersten Kirchen, und Stunden der Mitternacht die Zeit ihrer andächtigen Zusammenkünfte. Wie hätte unter solchen Umständen eine feyerliche Figuralmusik von ihnen gebraucht werden können, wenn sie auch in jenen Zeiten wirklich vorhanden gewesen wäre, wie es doch ausgemacht ist, daß sie es wenigstens nicht nach unserer Art war? Man könnte also gerne zugeben, daß die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte noch keine Figuralmusik, in dem Begriff, worin man dieß Wort zu unsern Zeiten nimmt, gehabt habe, ohne daraus folgern zu müssen, daß wir nun ebenfalls keine haben dürfen. Denn wir wissen aus der Geschichte wenigstens so viel mit Gewißheit, daß die ersten Christen, sobald die eben angegebenen Hindernisse, nemlich Druck und Verfolgung überstanden waren, und sie es wagen durften, ihre Lehre frey und öffentlich zu bekennen, sie auch bald anfiengen die Musik ganz in ihrer damaligen Beschaffenheit, so wenig vollkommen sie auch seyn mochte, bey ihren gottesdienstlichen Zusammenkünften einzuführen. Sie benutzten was ihnen Gott zu ihrer Zeit gegeben hatte; sollten wir, weil uns Gott reicher als sie gemacht hat, nicht eben so wie sie, alles zu unserm Nutzen verwenden was wir von ihm erhalten haben?

34) Cum reminiscor lacrymas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipse commoveor non cantu sed rebus, quae cantantur etc. *S. Augustin. Conf. Lib. IX. cap. 6.* und ferner: Quantum flevi in Hymnis et Canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter! Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas tua in cor meum: et ex ea aestuabat inde affectus pietatis et currebant lacrymae et bene mihi erat in eis. *Ibid.* Eben so sang unser Luther:

Wenn ich in Nöthen bet und sing,
So wird mein Herz recht guter Ding.

Wir sollen Gott dienen, das heißt: danken, loben, preisen, rühmen, aus allen Kräften, mit allem was wir haben, jeder auf seine Weise so gut er es vermag. Die ersten Christen haben das auf ihre Weise gethan; sollen wir es weniger thun? — Wenn oben behauptet worden ist, daß in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche noch keine Figuralmusik nach unserer Art vorhanden gewesen, so heißt dieß noch nicht, daß sie überhaupt gar keine Figuralmusik gehabt haben; aus einigen schon angeführten Stellen des h. Augustinus läßt sich vermuthen, daß sie wenigstens eine Art von Musik, die vom einfachen aus lauter Tönen von gleicher Dauer bestehenden Choralgesang schon merklich verschieden war, gebraucht haben müssen. Die geläufige Stimme (vox liquida) und die angemessene Modulation (modulatio convenientissima), womit zu den Zeiten dieses Kirchenvaters die heiligen Texte in der Mailändischen Kirche gesungen worden, sind keine Eigenschaften des Chorals, der ohnehin damals, wie es mehrere Zeugnisse wahrscheinlich machen, so gesungen wurde, daß er mehr einer Rede glich, als einem Gesange, sondern haben wenigstens schon etwas von der Natur des Figuralgesangs, nemlich den rhythmischen Theil desselben an sich. Dieß wird noch wahrscheinlicher durch den Umstand, daß eben dieser Kirchenvater 6 Bücher von der Musik geschrieben hat, welche hauptsächlich vom Rhythmus handeln, und daß in den auf uns gekommenen Anweisungen zum Kirchengesang aus den frühern Jahrhunderten schon einige Vorschriften enthalten sind, die nichts anderes als eine gewisse Art melodischer Figuren anzeigen können. Wo melodische Figuren sind, nimmt der Figuralgesang seinen Anfang und der Choral hat ein Ende.

§. 20.

Die ersten Christen haben also nach ihrer Art gethan was sie vermochten, um ihren Gottesdienst so erbaulich, prächtig und feverlich zu machen als es in ihren Umständen möglich war. Sie haben die Vorschrift des Apostels: **Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen lieblichen Liedern,** (Kol. 3. 16.) nicht bloß auf den Choralgesang bezogen, sondern auf den Gebrauch der gesammten Kunst, so wie sie zu ihrer Zeit vorhanden war. Sie haben sich auch ihrer Instrumente bedient, wie wir theils aus den Kirchenvätern, theils aus einigen auf uns gekommenen Anweisungen zur Kirchenmusik aus spätern Jahrhunderten sehen können. **Clemens von Alexandrien,** welcher ungefehr 200 Jahre nach Christo gelebt hat, sagt ausdrücklich: **Wenn du auf einem musikalischen Instrument spielen kannst, so wirst du keinem Tadel unterworfen seyn; du wirst den gerechten hebräischen König nachahmen, welcher Gott lieb und angenehm ist.** [35]) Man sagt zwar, Clemens von Alexandrien habe dieß bloß von den Privatversammlungen der Christen verstanden; allein an wie vielen Orten durften denn die Christen zu seiner Zeit schon öffentliche Versammlungen halten? **Justinus Martyr** hielt noch 40 Jahre früher schon dafür: **das Wort Gottes bleibe Gottes Wort, es möge gedacht, gesungen oder gespielt werden** [36]). So hat man durch alle Jahrhunderte bis auf uns geglaubt, und diesem Glauben gemäß in der christlichen Kirche gehandelt. Man hat sich nicht einmal auf den Gebrauch der einmal vorhandenen und schon in der Kirche aufgenommenen Instrumente eingeschränkt, sondern hat auch neue Instrumente eingeführt, sobald sie bekannt worden sind. Dieß war insbesondere der Fall mit der Orgel, die im achten Jahrhundert aus dem Orient in die Abendländer gebracht und bald darauf in die Kirche eingeführt wurde. Das Vergnügen des Volks an diesem neuen

35) Et si ad Lyram vel Citharam canere et psallere noveris, nulla in re cadet reprehensio. Hebraeum justum Regem imitaberis, qui Deo est gratus et acceptus.

36) Verbum Dei est, sive mente cogitetur, sive canatur, sive pulsu edatur.

Instrumente soll anfänglich ausserordentlich gewesen, und der Zulauf desselben in die Kirchen dadurch unglaublich vermehrt worden seyn,[37]) ob es gleich in seinem damaligen Zustande noch nicht der Schatten von dem war, was es nun bey uns ist. Was mit den Instrumenten geschah, geschah auch mit jeder Erweiterung und Verbesserung im Innern der Kunst selbst. Die ersten Versuche in der Harmonie, ob sie gleich noch ausserordentlich roh waren, fanden doch bald Eingang in die Kirche; kurz, was nur irgend einer Vervollkommung ähnlich sah, und im Lauf der Zeit neben der übrigen allmählich aufkeimenden Aufklärung der Menschheit auch im Gebiete der Kunst entstand, wurde würdig geachtet, zum Dienst Gottes angewendet zu werden. Auf diese Weise gab man Gott das Beste und Schönste, was man kannte und hatte, anstatt daß man in unsern Zeiten das Schönste und Beste so gern für sich behält, und in der Kirche schon für gut genug hält, was man ausser ihr nicht hören und sehen mag. Ist es unter solchen Umständen wohl zu verwundern, wenn in unsern Zeiten mehr als ein neuer Prophet Amos auftritt, und spricht: Thue nur weg von mir das Geplerre deiner Lieder: denn ich mag deines Psalterspiels nicht hören?[38]) Und hatte Luther wohl Unrecht, wenn er schon zu seiner Zeit die Frage aufwarf: Wie gehts doch zu, daß wir *in carnalibus* so viele feine schöne Sachen, *in spiritualibus* aber so kalt und faul Ding haben?

Dritter Abschnitt.

Von den Ursachen des jetzigen Verfalls des gesammten kirchlichen Musikwesens.

§. 21.

Die Veranlassungen zu dieser Gleichgültigkeit, diesem lauen und kalten Wesen, womit die Kirchenmusik in unsern Zeiten behandelt wird, sind mancherley. Sie sind aber sämmtlich von der Art, daß sie nicht der Kunst selbst, sondern bloß den Schwachheiten der Menschen beyzumessen sind. So groß und mancherley indessen ihre Zahl seyn mag, so scheinen sie doch alle in den folgenden gegründet zu seyn, nemlich

1) in dem allzuhäufigen Gebrauch der Musik überhaupt,
2) in dem Mangel hinlänglicher Kenntnisse von der Musik und den dazu gehörigen Dingen;
3) in dem daher entstehenden Misbrauch der Musik; und endlich
4) in dem geringen Aufwand, welchen man selbst bey den reichsten Kirchen für die Musik bestimmt.

Jeder dieser vier Punkte verdient eine nähere Erläuterung.

§. 22.

I) Die menschliche Seele hat eine so große Begierde nach Veränderung, Neuheit und Mannigfaltigkeit der Gegenstände, womit sie sich beschäftigt, daß selbst die höchste Schönheit ihren Werth

37) Mirum autem in modum aucta deinde est populi delectatio, et ad sacras aedes concursus, quum primum ex Oriente in Occidentem translatus est Organi pneumatici usus est melos. Incredibile dictu est, quanto stupore ac voluptate primum exceptum fuerit. *Murator.* antiquit. ital. med. aevi. Tom. IV. Dissert. LVI. pag. 777.

38) Amos. Cap. 5. V. 23.

für sie verliert, so bald sie den Reiz der Neuheit oder den der Seltenheit verloren hat. Wenn dieser Hang unter der Herrschaft der Vernunft steht, welche den wahren Werth der Dinge stets zu schätzen weiß, sie mögen alt oder neu seyn, so ist er wohlthätig für die Menschheit, und es läßt sich behaupten, daß er es hauptsächlich ist, der die Menschen in allen Zeitaltern veranlaßt hat, Wissenschaften und Künste immer mehr und mehr auszubilden. Da aber alle menschliche Dinge ein gewisses Ziel zu haben scheinen, über welches hinaus keine Verbesserung mehr Statt findet, so kann dieser Hang nach Veränderung und Neuheit, sobald er sich der nothwendigen leitung der Vernunft entzieht, eben so nachtheilig werden, als er bis auf einen gewissen Punkt, bis zur Erreichung eines gewissen Ziels vortheilhaft war. Die Geschichte der schönen Künste und Wissenschaften liefert uns die auffallendsten Beweise hiervon. Zu allen Zeiten und bey allen Völkern, von welchen Wissenschaften und Künste ausgebildet worden sind, ist es vorzüglich dieser Hang gewesen, welcher sie wiederum in Verfall gebracht und ihnen dadurch die Geringschätzung ihrer Zeitverwandten zugezogen hat.

So lange also eine Kunst noch neu, selten und immer grösserer Vervollkommung fähig ist, erregt sie allgemeines Wohlgefallen, und wird von jedermann geachtet und geschätzt. Indem man sich aber bestrebt, ihren Umfang nach Möglichkeit zu erweitern, und ihr dadurch den höchsten Grad der Ausbildung und Vollkommenheit zu verschaffen, wird man entweder mit ihr allzubekannt, und die vorherige Allgewalt vermindert sich nach und nach, oder man verfällt auf Abwege, sucht neue Reize, wo keine mehr zu finden sind, und verdirbt auf diese Weise wieder was vorher gut gemacht war. In beyden Fällen ist Geringschätzung der Kunst, wenigstens bey allen solchen Menschen, welche sich vom Strome nicht fortreissen lassen, und sich nicht Kenntniß und Uebung genug erworben haben, um Wahres und Falsches gehörig unterscheiden zu können, die unvermeidliche Folge. Ausser der Poesie ist vielleicht von jeher die Musik am meisten in diesem Falle gewesen. Die Lebhaftigkeit des Vergnügens, welches sie so reichlich gewährete, hat ihre Freunde in dem Genuß desselben unbehutsam gemacht. Sie überliessen sich demselben so unmäßig, selbst bey so mancherley Veranlassungen, die der hohen Würde dieser edeln Kunst so entgegen waren, daß sie auf ihre höchsten Schönheiten, auf ihre besten Vorzüge völlig Verzicht thun mußte, wenn sie sich ihren so ungestümen und gierigen Freunden gefällig machen wollte. So wird durch Unmäßigkeit das Wohlthätige der schönsten Gabe Gottes vernichtet, so wird sie, die zur Veredlung und Beglückung der ganzen Menschheit beytragen könnte, entweiht, entehrt, und zuletzt selbst von denen gering geschätzt und verlassen, die sich an ihr übersättigt, sie gemißbraucht und geringschätzig gemacht haben.

Dieß alles gilt indessen nur von dem kenntnißlosen Liebhaber, der keine Sache nach ihrem wahren Werthe zu schätzen und zu gebrauchen weiß. Der Weise, das heißt hier: der wahre Kenner und der wahre Künstler übersättigt sich nie an der Kunst; für ihn bleibt stets schön, was wirklich schön ist, wenn auch die Lebhaftigkeit des Vergnügens daran, durch die nähere Bekanntschaft damit, bisweilen um etwas vermindert werden sollte; für ihn, der ihren ganzen Umfang, ihren ganzen Reichthum kennt, fehlt es nie an Veränderung, an Neuheit und Abwechselung, weil er sie stets seinem jedesmaligen Gemüthszustande anzupassen und aufs innigste mit den Empfindungen seines Herzens zu verweben weiß. Das Wenige, was hingegen der ungeübtere Liebhaber von der Musik kennt, gehört bloß unter die äussern Schönheiten derselben, deren Reize bald stumpf werden, und Ueberdruß erwecken, wenn ihnen nicht innere Schönheiten zur Seite stehen und zur Unterstützung dienen. Diese letztere Classe der Musikliebhaber ist zu allen Zeiten die zahlreichste gewesen und ist es noch. Sie ist es auch eigentlich, die von jeher hauptsächlich der wahren Vervollkommung der Kunst entgegen gestanden hat, und weil ihre Kenntnisse viel zu seicht sind, als daß sie sich bis zur Höhe des Styls einer würdigen Composition erheben könnte, so ist sie auch insbesondere diejenige Classe, welche

dem Aufnehmen der Kirchenmusik am meisten geschadet, und sie nach und nach so weit herunter gebracht hat, als sie es nun ist. Ihre Sättigung an den bloß äußern Schönheiten hat ihre Neigung dazu überhaupt erkaltet, so daß insbesondere eine gute Kirchenmusik, die ihren verwöhnten und ausgearteten Geschmack durch abentheuerliche Neuheit am wenigsten befriedigen kann und darf, ihr entweder gleichgültig, oder gar widerlich und unangenehm seyn muß.

§ 23.

II. Die zweyte Veranlassung zum Verfall der wahren edlen Musik überhaupt, so wie insbesondere der heiligen Musik, liegt in dem großen Mangel an den einigen Kenntnissen, welche nothwendig erforderlich sind, wenn wir etwas seinem wahren Werthe nach schönen, gebrauchen und befördern sollen. Wer kann eine Sache schätzen, die er entweder gar nicht oder nur sehr mangelhaft kennt, und wer kann Lust haben, etwas zu befördern, was er nicht schätzt?

Diese mangelhafte Kenntniß in musikalischen Dingen ist in unsern Tagen um so mehr eine Erscheinung, über welche man sich verwundern muß, jemehr man nach und nach dahin gekommen ist, die Musik nach dem Beyspiel der gebildetsten Völker des Alterthums für ein nöthiges Stück der Erziehung zu halten, so daß nun vom Mittelstande an bis zu den höhern Classen hinauf der musikalische Unterricht fast allgemein geworden ist. Woher kommt es, daß dieser so allgemein gewordene musikalische Unterricht so wenig Nutzen stiftet, so wenig Einfluß auf richtige Begriffe von musikalischen Dingen, und auf die Bildung moralischer Gefühle beweiset? Die Antwort hierauf ist leicht, und jedermann kann sie sich selbst geben, der nur einigermaaßen beobachtet hat, wie dieser allgemeine musikalische Unterricht beschaffen ist, wie und was darin gelehrt wird. Die Unwissenheit der Lehrer selbst ist es, die den Schüler meistens mit solchen Dingen um Zeit, Mühe und Geld bringt, die kaum Musik genannt zu werden verdienen und ihn auf keine Weise zum Genuß und Urtheil wahrer Werke der Kunst führen können. Ein Tanz, ein Volksliedchen, eine Ariette aus einer komischen Operette, und wenn es recht hoch kommt, eine Sonate im Styl und Charakter jener erheblichen Kunstwerke, ist fast alles was unsere meisten Lehrer der Musik vermögen, folglich auch fast alles, was sie ihre Schüler lehren können. Kunstwerke solcher Art, wenn sie ja diesen ehrenvollen Namen verdienen, können zwar bisweilen eine fröliche Laune erwecken, können zur geselligen Unterhaltung dienen, sind aber auf keine Weise geschickt, zur Bildung eines edlen Geschmacks und eines gründlichen musikalischen Urtheils beyzutragen, folglich auch eben so wenig geschickt, zum musikalischen Unterricht gebraucht zu werden.

Die Folgen dieses schlechten Unterrichts sind unverkennbar. Wie gewöhnen uns von Jugend auf an Werke, die zu leer und zu arm an Inhalt sind, als daß unsere musikalische Fähigkeiten an ihnen hinlänglich geübt und wir nach und nach in den Stand gesetzt werden könnten, Werke von größerm Umfang und reicherm Inhalt mit derjenigen Leichtigkeit zu übersehen, die nothwendig erforderlich ist, wenn sie uns unterhalten sollen. Wir gewöhnen uns von Jugend auf an Werke des niedrigsten, unedelsten Styls, und verlieren dadurch das Vermögen, höhere und edlere Ausdrücke der Kunst zu empfinden. Kurz wir werden zuletzt dahin gebracht, alle unsere Ansprüche, die wir an Musik machen, bloß auf eine Anreitzung zum Tanze oder zum Lachen einzuschränken. Tanzen und Lachen hat auch seinen Werth; es giebt aber Gemüthsstimmungen von ebenfalls fröhlicher Art, die noch nicht in Lachen und Tanzen ausbrechen, und doch unendlich mehr werth sind, weil sie als Empfindungen eines schon sehr veredelten Herzens, die höhern Gefühle für Sittlichkeit und selbst religiöse Andacht

nicht hindern oder gar vernichten. Die wahre Frölichkeit ist eine ernsthafte Sache[39]. Diese wahre Frölichkeit ist es eigentlich, welche den Menschen fähig macht, unvermeidliche Leiden dieser Welt mit Standhaftigkeit zu ertragen; sie ist es daher auch, welche vorzüglich verdient, durch Kunstwerke aller Art dargestellt, unterhalten und befördert zu werden.

Wenn man nun bedenkt, wie wichtig erste Eindrücke bey jeder Art von Bildung sind, wie die bloße Ungewohnheit, etwas Gutes zu sehen oder zu hören, schon allein die Ursache seyn kann, daß viele Menschen am Albernen und Abgeschmackten, wenn es für sie nur neu ist, Vergnügen finden, so ist es einleuchtend, daß man beym musikalischen Unterricht eben so darauf sehen sollte, die Fähigkeiten der Schüler an musterhaften Werken zu üben, wie man es beym Unterricht in andern Kenntnissen zu thun für nöthig erachtet. Unwissenheit, falsche Begriffe in allen Arten menschlicher Kenntnisse, schlechter Geschmack in Kunstsachen und die verkehrten Urtheile darüber, haben alle eine gemeinschaftliche Quelle, nemlich den schlechten Unterricht in der frühen Jugend. Bey unsern Schulanstalten, welche unter obrigkeitlicher Aufsicht stehen, ist längst darauf gedrungen worden, und wird es noch immer mehr, alles aus dem Unterrichte zu verbannen, was dem Zweck der höchsten Ausbildung hinderlich seyn kann. Der Lehrer muß erst Proben seiner Fähigkeit zum Unterrichte ablegen, ehe man ihm das Lehramt anvertraut. Ihm wird aufs genaueste vorgeschrieben, welcher Art und welcher Mittel er sich bedienen soll, um seine untergebenen Schüler sicher dahin zu bringen, wohin sie gebracht werden sollen, um ihnen auf die kürzeste Weise sowohl mannichfaltige als richtige Begriffe vom gesammten Kreise menschlicher Kenntnisse zu verschaffen. Nur die Musik allein hat sich so weiser Anordnungen nicht zu erfreuen; nur sie allein ist der Unwissenheit eines jeden Preis gegeben, und muß sich nach Willkühr eines jeden mißbrauchen, verunedeln und verunehren lassen. Unsere Verfahren waren (man muß es gestehen) auch hierin, so wie in vielen andern Dingen, vorsichtiger. Wir haben manche Schulanstalten in Deutschland, wo neben den Vorschriften zum Unterrichte in andern Kenntnissen auch besondere Vorschriften für den musikalischen Unterricht gegeben wurden. So wie man es nicht jedem Lehrer überließ, nach Willkühr seine Schulbücher zu wählen, so schrieb man auch auf eine ähnliche Art diejenigen musikalischen Anweisungen vor, welche beym musikalischen Unterricht zum Grunde gelegt werden sollten. In unsern Zeiten wäre eine solche Vorsicht noch weit nöthiger, als sie es vor einigen Jahrhunderten war, weil sich der Umfang der Kunst seit jener Zeit unendlich erweitert hat, folglich auch der Unterricht weit zweckmäßiger eingerichtet werden muß, wenn er etwas nützen, und zu etwas führen soll. An alles dieß aber ist bey uns nicht zu denken. Höhern Orts weiß man nichts davon, und niedern Orts ist man noch neben diesem Mangel an Kenntniß der Sache, der Meinung, der Fleiß in andern Wissenschaften werde durch den Fleiß in der Musik gestört. Warum hat denn aber der Fleiß in der Musik in vorigen Zeiten den Fleiß in andern Wissenschaften nicht gestört? Kommen wohl aus unsern jetzigen Schulen so viele gute und geübte Lateiner und Griechen, als aus den Schulen voriger Zeiten, wo man verhältnißmäßig auch noch den gehörigen Fleiß auf die Erlernung der Musik wandte? Man könnte hierüber noch mancherley sagen, wenn das bisher Gesagte nicht wenigstens für solche Leser, die die Sache mit einem etwas hellen Auge und mit der erforderlichen Unbefangenheit betrachten können, schon hinreichend wäre. So viel aber ergiebt sich aus allem, daß es hauptsächlich der Mangel an Kenntniß in musikalischen Dingen ist, der alles musikalische Unheil anrichtet, der so viele Männer schon veranlaßt hat, und noch veranlaßt, eine immer größere Einschränkung der Musik in Kirchen und Schu-

39) Verum gaudium, res severa. Sen.

len wünschenswürdig zu finden, und die es endlich noch dahin bringen wird, die Kirche ihres kräftigsten Erbauungsmittels entweder ganz zu berauben, oder es wenigstens so weit herunter zu bringen, daß es kein aufgeklärter Christ ferner für ein Erbauungsmittel halten kann. So gewiß es also ist, daß die Kunst nie andere Feinde haben kann, als solche, die sie nicht verstehen[40]): so gewiß ist es auch, daß noch nie ein Mann auf ihre Einschränkung oder gar auf ihre Abschaffung aus der Kirche angetragen hat, der sie und ihren Werth kannte. Mit welchem Eifer drang Luther, der ein solcher Mann war, im Gegentheil auf ihre immer größere Verschönerung; wie oft hat er gesagt, daß es nicht seine Meinung sey, durch das Evangelium alle schöne Künste zu Boden schlagen zu wollen, wie schon zu seiner Zeit einige Abergeistliche vorgaben, daß er sie vielmehr alle, sonderlich aber die Musik gerne im Dienste dessen sehen wollte, der sie gegeben und geschaffen hat; wie angelegen ließ er sichs seyn, der Jugend gute Lieder in vier Stimmen gesetzt, in die Hände zu geben, aus keiner andern Ursache, wie er in mehrern Vorreden zu seinen eigenen und andern damals herausgekommenen Liederbüchern selbst sagt, als, da sie doch in der Musik und andern rechten Künsten sollte und müßte erzogen werden, damit sie etwas hätte, womit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an ihrer Statt etwas heilsames lernte; mit wie vieler Wärme und Sachkenntniß spricht er endlich von der sogenannten Figuralmusik, deren Schönheit er für so groß hält, daß ihr nichts gleichkomme, und daß derjenige, der sie ein wenig verstehe, sich heftig darüber verwundern müsse. So sprach ein Mann, dem das Wohl der Menschheit am Herzen lag, der es nicht durch einseitige Mittel befördern zu können glaubte, sondern überzeugt war, daß es nur durch allgemeine Ausbildung aller unserer Kräfte aufs vollkommenste erworben werden könne. So sprach ein Mann, der uns die uneingeschränkteste Denkfreyheit verschaft hat, die in der bürgerlichen Verfassung nur möglich ist, der sich selbst mit freyem Geiste über die ganze Kette menschlicher Kenntnisse verbreitete, selbst Redner, Dichter und Tonkünstler war, und eben deswegen, weil er alle diese Kenntnisse und Künste, so wie ihre Kraft und Wirkung kannte, sie alle zum allgemeinen Wohl der Menschheit, zur sittlichen Verbesserung und zur wahren Verschönerung des Lebens angewendet wissen wollte. Man nenne mir einen Mann von ähnlichen ausgebreiteten Kenntnissen in Künsten und Wissenschaften, von ähnlichem Eifer für die Beförderung des allgemeinen Menschenwohls beseelt, und sage dann, ob je ein solcher irgend ein Glied aus der Kette menschlicher Kenntnisse der sorgfältigsten Ausbildung unwerth gehalten hat? Dieß haben von jeher nur Männer von einseitigen Kenntnissen gethan, welche glaubten, alle Welt müsse und könne nur auf ihre Art glücklich werden, die eben ihrer Einseitigkeit wegen nicht begreifen konnten, daß der Schöpfer seinen Geschöpfen unmöglich in andern Absichten so viele und mannichfaltige Anlagen und Fähigkeiten anerschaffen haben könne, als sie durch die Uebung und Ausbildung derselben auf die mannichfaltigste Weise zum Genuß und Glück des Lebens zu führen.

§. 24.

III. Aus dem Mangel gehöriger Kenntnisse in musikalischen Dingen entspringen als nothwendige Folgen die mannichfaltigsten Mißbräuche in der Anwendung der Kunst, so wie auch alle die Vorurtheile und unrichtigen Begriffe, welche sich über ihren Werth, Nutzen und Einfluß verbreitet haben.

Eine Sache mißbrauchen, heißt sie schlecht gebrauchen, so daß sie sodann den Nutzen nicht stiften kann, welchen sie ihrer Natur und Bestimmung nach hätte stiften können, sondern vielmehr statt des Nutzens Schaden anrichtet. So ist z. B. die Orgel in der Kirche bestimmt, durch die Stärke

40:) Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

ihres Tons die Gemeinde im Ton zu erhalten, und zugleich die mannichfaltigen unreinen Töne, die den so vielen ungeübten Stimmen sich unvermeidlich in den Gesang mischen, so viel möglich zu decken. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist statt der dazu erforderlichen einfach und mit dem Gesang zugleich fortschreitenden Accorde, allerley Veränderungen anbringen will, um sich dadurch vor dem Unwissenden das Ansehen eines geschickten Orgelspielers zu geben? Das Vorspiel vor dem Choral soll den Ton angeben und zum Inhalte desselben vorbereiten. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist nicht im Stande ist, aus freyem Geiste sein Vorspiel dem Charakter des jedesmaligen Chorals angemessen einzurichten, wenn er vielmehr, wie es in mancher großen Stadtkirche zu unsern Zeiten geschieht, sich mit einem auswendig gelernten Stückchen, vielleicht aus der neuesten komischen Operette, oder gar mit Menuetten und Polonaisen aus der Noth helfen muß? Wie kann unter solchen Umständen der Gebrauch der Orgel etwas zur Erbauung, oder auch nur zur guten Ordnung des Choralgesangs beytragen? *b)

Eben so unzweckmäßig wird mit der eigentlichen Kirchenmusik verfahren. Die Unerfahrenheit der meisten Kirchenkomponisten, Musikdirektoren oder Cantoren im wahren erbaulichen Kirchenstyl, ist oft so groß, daß sie kaum den Ausdruck jener Frölichkeit, die etwa in einem Tanzsaale herrscht, von derjenigen Gemüthsstimmung, welche wir eine christliche Freudigkeit nennen, zu unterscheiden wissen, daß sie folglich auch nicht im Stande sind, die Wahl ihrer Kirchenstücke der Würde ihrer Bestimmung gemäß einzurichten. Anstatt daß die Gemeinde durch ein zweckmäßig eingerichtetes Kirchenchor in einen heiligen Schauder versetzt werden sollte, wird sie nun durch den verfehlten Styl, der niedrig und kraftlos ist, auf Nebengedanken gebracht, die sie von der Andacht abziehen, anstatt sie dazu zu entflammen. Wenn zu dieser schlechten Wahl des Stücks in Rücksicht auf Styl und Charakter nun noch der Vortrag kommt, womit sie in unsern meisten Kirchen von den dazu bestimmten Personen ausgeführt werden, wenn die Sänger sich vorher auf den Gassen haben heiscker schreyen, und die Instrumentisten auf lustigen Gelagen müde spielen müssen, so läßt sich vollends nicht erwarten, daß

*b) Mattheson sagt in seinem vollkommenen Capellmeister (S. 478.), der Nutzen der Orgel sey grösser, als daß er in etlichen wenigen Abschnitten nach Würden beschrieben werden könne. Er nennt deswegen nur kürzlich folgende sieben Punkte ihres Nutzens der sich äussert:

1) in Anlockung der Zuhörer.
2) in dem darauf folgenden Lobe Gottes.
3) in der Andacht und Bewegung der Gemüther.
4) in Erleichterung der Singenden.
5) in Regierung des Gesanges.
6) in der schönen Abwechselung und angenehmen Veränderung.
7) in der Eintheilung der zum Gottesdienste gewidmeten Zeit.

Derowegen fährt er nach Aufzählung dieses vielfachen Nutzens der Orgel fort: haben diejenigen eine desto schwerere Verantwortung, die solchen unbeschreiblichen Nutzen auch insonderheit dadurch hindern, daß sie die Orgel ein Jahr lang unbrauchbar machen, wenn etwa ein Fürst oder Landesherr versterben, und doch alsofort sein Nachfolger da ist. Unrecht handeln sie,

1) weil die Trauer mehrentheils eitel, zum Staat falsch und scheinheilig ist.
2) Weil die Traurigkeit, wenn man sie auch wirklich empfindet, vielmehr einer Aufmunterung als eines Niederschlagens bedarf.
3) Weil man ja auch Klagelieder spielen kann.
4) Weil es wider die Gewohnheiten anderer Völker läuft.
5) Weil kein Mensch Nutzen davon, sondern vielmehr dieser und jener Schaden davon hat.
6) Weil die Kunst dabey verliert und die Künstler faul werden.
7) Weil das Orgelwerk verdirbt.
8) Weil es wider den Wohlstand ist, und
9) Weil vornehmlich Gottes Lob und Ehre darunter leiden.

Was würde Mattheson gesagt haben, wenn er gewußt hätte, daß in einigen Gegenden Deutschlands nach besondern Verordnungen die Orgel und alle Musik sogar beym Absterben eines Kirchenpatrons auf lange Zeit schweigen muß?

daß durch eine so gewählte und so ausgeführte Kirchenmusik die christliche Erbauung auf irgend eine Weise befördert werden könne. Aber woher kommt dieß alles? Aus dem Mangel an Kenntniß der Sache, und aus der daraus entstehenden Vernachlässigung der Mittel, wodurch sie besser, zweckmäßiger und nützlicher gemacht werden könnte. Wer bestellt wohl einen Mann zum Prediger, bloß deßwegen, weil er reden oder schwatzen kann? Untersucht man nicht erst, was und wie er redet? Warum thut man bey Besetzung musikalischer Stellen beynahe gerade das Gegentheil? Weil der Mangel an Kenntniß der Sache die Meinung hervorbringt, es sey schon genug ein musikalisches Amt zu verwalten, wenn jemand nur etwas dudeln könne. Man halte dieß für keine Uebertreibung. Die irrigen Begriffe von musikalischen Dingen sind, besonders unter Personen die bey Besetzung musikalischer Aemter etwas zu sagen haben, so häufig anzutreffen, daß man Beyspiele davon in großer Menge anführen könnte. Es ist noch nicht lange her, daß in einer ansehnlichen Deutschen Stadt dem Bürgermeister die Nothwendigkeit einer Orgelreparation in der Stadtkirche vorgestellt wurde. Er schüttelte den Kopf, und sagte: er vermeine es sey schon genug, wenn die Orgel nur brumme. Man findet vielleicht wenig Städte in Deutschland, wo nicht irgend einmal eine ähnliche Entscheidung in ähnlichen Angelegenheiten gegeben worden ist. Wenn nun schon bey einer solchen Gelegenheit so irrig geurtheilt wird, deren bessere Uebersicht eben noch keine große musikalische Kenntniß erfordert, wie müssen die Urtheile nicht erst dann ausfallen, wenn es auf innere Eigenschaften einer Musik, auf dem der Kirche angemessenen Styl, Ausdruck und Vortrag ankommt, die ohne eine gewisse Bekanntschaft im innern Kreis der Kunst, wenigstens ohne ein feines durch Uebung gebildetes Gefühl kaum begriffen werden können?

Mangel an Kenntniß der Sache ist es also, wodurch die Kirchenmusik schlecht und unwirksam gemacht wird. Er veranlaßt die schlechte Besetzung musikalischer Aemter mit Personen die ihnen nicht vorstehen können, die zu wenig gründliche Kenntnisse in der Kunst besitzen, als daß sie einen nützlichen und zweckmäßigen Gebrauch davon zu machen wüßten. Er veranlaßt, daß man solche einmal angestellte Personen ohne Aufsicht und Vorschrift nach ihren eigenen mangelhaften Begriffen, die schönste aller Künste nach Willkühr mißbrauchen, entehren, und sie ihrer schönsten Kraft, ihres Vermögens, religiöse Gefühle zu erwecken und zu unterhalten, berauben läßt. Er veranlaßt, daß die aufgeklärten Mitglieder der christlichen Gemeinde eine so vernünftige Musik, die die Andacht auf keine Weise befördern kann, sondern sie vielmehr stören muß, lieber nicht hören wollen, und beraubt dadurch die Kirche des besten Mittels, den Gottesdienst feyerlich und prächtig zu machen. Die Christen können nun nicht mit David (1 B. der Chron. Kap. 17. 27.) sagen: Es stehet herrlich und prächtig vor Gott, und gehet gewaltig und fröhlich zu an seinem Orte [41]). Er veranlaßt endlich alle Vorurtheile und alle die irrigen Begriffe von dem Werthe, Nutzen und der Wirkung der Musik überhaupt, so wie insbesondere der Kirchenmusik, nach welchen man sie bloß für eine Belustigung der Ohren, und für einen Zeitvertreib hält, der in den meisten Fällen mehr schade als nütze, folglich auch unmöglich auf die Bildung und Besserung sittlicher und religiöser Gefühle, und dadurch auf die allgemeine Glückseligkeit der Menschen einigen Einfluß haben könne. — Endlich erzeugt der Mangel an Kenntniß in musikalischen Dingen, der Mißbrauch und die daraus entstehende Geringschätzung

41) David hatte nemlich eine Singschule angelegt, wie wir aus dem 1 B. der Chron. Kap. 16, 16 sehen können, und freuete sich über den guten Erfolg derselben so sehr, daß er in obige Worte ausbrach.

§. 25.

IV. Die Sparsamkeit, womit in den meisten Städten Deutschlands alles was zur Musik überhaupt, insbesondere aber zur Kirchenmusik gehört, behandelt wird.

Der Spruch des Evangelisten: Ein Arbeiter ist seines Lohnes werth, (luc. 10, 7.) ist jedermann bekannt, und alle Welt weiß ihn für sich anzuführen, wenn etwas umsonst verlangt wird. Nur der Musiker, besonders aber der Kirchenmusiker soll ihn nicht für sich anführen, soll sein Auskommen mit andern Arbeiten erwerben, und für seine Musik statt der hinreichenden Belohnung meistens mit dem Vergnügen daran fürlieb nehmen. Aber wer hungrig und durstig ist, sagt Luther, fragt nach keiner Musik. Das Vergnügen und die Entzückung, welche eine schöne Musik ihren Freunden verschafft, kann zwar den Hunger und Durst der Seele, aber nicht des Leibes stillen. Wer pflanzt einen Weinberg und isset nicht von seiner Frucht? Oder, welcher weidet eine Herde, und isset nicht von der Milch der Herde?[42])

Zu den Zeiten des alten Testaments war es hierin ganz anders beschaffen. In dem vierten Buch Mosis (Kap. 18, 26.) heißt es ausdrücklich: Und der Herr redete mit Mose, und sprach: Sage den Leviten, und sprich zu ihnen: Wenn ihr den Zehenten nehmet von den Kindern Israel, den ich euch von ihnen gegeben habe zu eurem Erbgut; so sollt ihr davon ein Hebopfer dem Herrn thun, je den Zehenten von dem Zehenten. Und im 30 und 31sten Vers des nemlichen Kapitels wird hinzu gesetzt: Es soll den Leviten gerechnet werden, wie ein Einkommen der Scheunen, und wie ein Einkommen der Kelter. Sie mögen es essen in allen Städten, sie und ihre Kinder, denn es ist der Lohn für ihr Amt in der Hütte des Stifts. Nach Mosis Zeiten, vorzüglich unter David, Salomon ꝛc. sind die Leviten, das heißt: die Sänger und Spieler nicht weniger reichlich versorgt worden, wie eine Menge von Zeugnissen aus der Bibel beweiset. Selbst in den unruhigen Zeiten Serubabels und Nehemia wurden sie nicht vergessen, sondern man reichte ihnen täglich ihren Unterhalt, wie im Buch Nehemia (Kap. 12, 44.) ausdrücklich zu lesen ist: Zu der Zeit wurden verordnet Männer über die Schatzkasten, da die Heben, Erstlinge und Zehenten innen waren, daß sie sammeln sollten von den Aeckern und um die Städte, auszutheilen nach dem Gesetz für die Priester und Leviten, daß sie stunden. Und im 47sten Vers des nemlichen Kapitels heißt es: Aber ganz Israel gab den Sängern und Thorhütern zu den Zeiten Serubabels und Nehemia einen jeglichen Tag sein Theil: und sie gaben geheiligtes für die Leviten ꝛc. Dieß geschah nicht bloß bey dem Volke Gottes; auch heidnische Könige thaten ein gleiches, wie wir im Buch Esra (Kap. 7. 24.) ein Beyspiel vom König Artharasta finden, wo der Befehl dieses Königs in folgenden Worten ausgedruckt ist: Und euch sey kund, daß ihr nicht Macht habe, Zins, Zoll und jährliche Renten zu legen auf irgend einen Priester, Leviten, Sänger, Thorhüter, Nethinim und Diener im Hause dieses Gottes. Aehnliche Befreyungen von Auflagen und bürgerlichen Lasten sind auch den christlichen Leviten ertheilt worden, und bestehen größten Theils noch in unsern Zeiten; allein mit dem Zehnten sind Veränderungen vorgegangen, die der Absicht der ersten Stifter nicht gemäß sind, indem er ursprünglich für Priester und Leviten, nicht aber für Priester allein bestimmt war.

In den neuern Zeiten hat indessen die katholische Kirche für ihre Sänger und Spieler am meisten gesorgt. Man findet selten eine Stadtkirche in katholischen Ländern ohne besondere Stiftungen, die hauptsächlich, zur Besoldung der Kirchenmusiker bestimmt sind. Fast jede etwas be-

42) 1 Cor. 9, 7.

trächtliche Kirche unterhält einen besondern Kirchencapellmeister, nebst einem hinlänglichen Chor von Sängern und Spielern. In den größern Städten ist sogar dafür gesorgt, daß bey großen Festen, wobey eine vorzüglich stark besetzte feyerliche Musik aufgeführt werden soll, wenn der bestimmte Chor nicht stark genug ist, noch fremde Sänger und Spieler dazu genommen und von der Kirche besonders für ihre Dienste bezahlt werden. Wien, München, Augsburg, besonders aber die meisten Städte Italiens haben solche Kirchen. In der Hofkirche zu München bestand der Musikchor schon im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts aus 92 Personen, nemlich zwölf Bassisten, funfzehn Tenoristen, dreyzehn Altisten, sechzehn Kapellknaben zum Diskant, sechs Castraten und 30 Instrumentisten, die alle so bezahlt wurden, daß sie nicht durch Hunger und Kummer die Lust verlieren mußten, dem Herrn feyerlich und prächtig in seinem Tempel zu dienen, und es gut zu machen auf Saitenspiel. Alle diese Kirchen schränkten sich auch nicht bloß auf die reichliche Versorgung ihrer Sänger und Spieler ein; sie bestritten auch noch die Kosten für die Musikalien, welche beym Gottesdienste aufgeführt wurden, so wie sie sich auch eigene Instrumente von aller Art hielten, um dadurch die heilige Musik von der weltlichen abzusondern und vor aller Entweihung zu sichern. Eben so hatten schon die Griechen und Römer ihre geweihten Sänger und Spieler, die keine andere als heilige Musik machen durften, und was die Instrumente betrift, so sieht man aus dem bey den Römern üblich gewesenen Fest der Pfeifenweihe, von welchem Ovid (Fast. IV. 693.) und Varro (Lib. V. de L. L.) Nachricht geben, daß sie auch mit andern Instrumenten, die bey ihren Gottesverehrungen gebraucht wurden, auf ähnliche Art gehandelt haben werden. Nie ist aber diese Absonderung der geistlichen und weltlichen Musik weiter getrieben worden als in den Zeiten Davids und Salomons, in welchen die Tempel-Sänger und Spieler außer den eigenen zum heiligen Dienst bestimmten Instrumenten, auch sogar eine eigene Kleidung haben mußten, wie wir theils aus verschiedenen Büchern des alten Testaments, theils auch, und zwar am ausführlichsten aus Sal. van Tils Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer sehen können.

Wenn wir alle diese Sorgfalt, welche man zu allen Zeiten auf die beste und zweckmäßigste Einrichtung der Kirchenmusik wendete, mit der Nachlässigkeit vergleichen, mit welcher man in jetzigen Zeiten, besonders unter den Protestanten dabey zu Werke geht, so ist es gewiß nicht zu verwundern, daß unsere Kirchenmusik so viel von ihrer Kraft und Wirkung verloren hat. Wer einen Zweck erreichen will, muß sich der Mittel bedienen, die zur Erreichung desselben führen können. Wer eine prächtige feyerliche und erbauliche Kirchenmusik haben will, muß Personen dazu wählen, die eine solche Musik zu machen wissen, und muß sie in den Stand setzen, den dazu erforderlichen Aufwand zu bestreiten. Wer weder das eine noch das andere thun will, muß mit einer schlecht komponirten und schlecht ausgeführten Musik fürlieb nehmen, ohne die Schuld der Sache beymessen zu können, die vielmehr seine eigene ist. Der Choral sammt der dazu gespielten Orgel, macht allein den Gottesdienst noch nicht prächtig und feyerlich. Er ist zwar am wohlfeilsten, weil man nicht viel gelernt zu haben braucht, um ihn mitsingen zu können, also auch derjenige der ihn mitsingt, keine Bezahlung dafür verlangen kann; er erfüllt aber den Zweck des Gottesdienstes nur zum Theil, und am unvollkommensten. Die Figuralmusik, die künstliche Musik ist es, die dem Herrn ein neues Lied singt, die es gut auf Saitenspiel macht, die frohlockt und jauchzet, die die Herzen der Zuhörer zu Dank, Lob und Andacht entflammt, die es endlich bewirkt, daß es herrlich, prächtig und fröhlich zugeht im Hause des Herrn. Aber sie ist theuerer als der Choral. Wer es prächtig auf Saitenspielen machen soll, muß sich täglich darauf üben, kann also nicht auf andere Art sein Brot erwerben. Wer eine erbauliche feyerliche Kirchenmusik komponiren soll, muß freyen Geistes seyn, nicht mit Nahrungssorgen gequält, oder mit Arbeiten überhäuft seyn, die den dazu erforderlichen freyen Geist unter-

drücken. Wer endlich in der Kirche mit reiner und heller Stimme, lieblich, künstlich und andächtig singen soll, darf sich nicht vorher auf den Gassen heiser schreyen, sondern muß vielmehr Zeit und Ruhe haben, sein neues Lied gehörig studiren und sich seiner Bestimmung würdig machen zu können. Also auch der Sänger kann sich auf keine andere Art sein Brot erwerben, wenn er es gut machen soll, sondern muß vom lohne seiner Arbeit für die Kirche leben. Alles dieses macht Kosten, die desto größer sind, je herrlicher man es haben will, kann folglich bey der Sparsamkeit, die man jetzt bey allem was Kirchen und Schulen betrift, immer mehr und mehr einzuführen sucht, unmöglich erhalten werden. Wohlfeile und schlechte Musik will man nicht, weil auch der Unerfahrenste fühlt, daß sie der Kirche nichts nützt; gute will oder kann man nicht bezahlen; was bleibt also übrig, als sie überhaupt abzuschaffen? Das ist denn auch der Punkt, wohin es alle diejenigen zu bringen suchen, die mit dieser herrlichen Gabe Gottes so unbekannt geblieben sind, daß sie nie die mindeste Wirkung ihrer Zauberkraft die sie sonst auf jedes gefühlvolle Menschenherz äußert, haben empfinden können, die in ihren Ohren, nach dem Ausdruck eines neuern launigen Schriftstellers, einen Kreuzweg haben worauf sich das was sie hören, so zertheilt, daß ein Theil davon auf einen sandigen Boden, nemlich ins Gehirn, ein Theil auf einen Felsen, nemlich aufs Herz, und ein dritter Theil auf die Landstraße, das heißt: auf die Zunge fällt.

Damit aber der Leser sehe, daß alles was im Vorhergehenden gesagt worden ist, nicht im mindesten übertrieben sey, wird es nöthig seyn, über diese wichtige Sache etwas mehr ins Einzelne zu gehen. Jedoch muß vorher noch erinnert werden, daß alles was darüber gesagt werden wird, nur die protestantische Kirche angehe, weil die katholische ungleich mehrere Sorgfalt für die musikalische Verschönerung ihres Gottesdienstes von jeher bewiesen hat und noch beweiset.

Von den Canteraten.

§. 26.

Unsere Cantorate, mit welchen in der protestantischen Kirche die Besorgung der Kirchenmusik verbunden ist, sind nach der in den meisten Städten bestehenden Einrichtung nicht sowohl musikalische als Schulämter. In den frühern Jahrhunderten der christlichen Kirche, da die Musik noch nicht so ausgebildet und noch kein so weitläuftiges Studium war, als sie es in unsern Zeiten geworden ist, sondern sich vielmehr meistens auf den Choralgesang und die zum Theil noch üblichen Responsorien, Collecten ꝛc. einschränkte, konnte es wohl angehen, das Cantor- und Schulamt mit einander zu verbinden, weil die Kenntnisse, welche zur Verwaltung beyder Stellen erfordert wurden, noch nicht von so großem Umfang waren, daß sie nicht in einem einzigen Mann hätten vereinigt seyn können. Allein diese Verbindung war ursprünglich von anderer Art, als sie es nun ist. Was jetzt als Hauptsache angesehen wird, war damals nur Nebensache: denn die Musik, oder vielmehr das was zum Kirchengesang gehört, die Kenntniß der üblichen Melodien, welche sowohl in der Kirche als bey Begräbnissen und Processionen aller Art gebraucht wurden, war es eigentlich was den Schulmann ernährte, anstatt daß jetzt umgekehrt der Cantor an den meisten Orten sich hauptsächlich vom Schulamte ernähren muß. Die Schulgeschichte lehrt uns sogar, daß der Kirchengesang nicht bloß den eigentlichen Cantor (Sänger) sondern auch die andern Lehrer, die sich mit dem Schulunterrichte abgaben, größten Theils ernähren mußte, weil das Schulwesen von den damaligen Obrigkeiten noch nicht als eine so wichtige Staatsangelegenheit betrachtet wurde, um sie durch feste und hinreichende Besoldungen zu befördern und zu unterstützen. Ein sehr geringes Schulgeld, und das was sich in der Kirche mit dem Gesang erwerben ließ, nebst den milden Gaben, die ihnen die Aeltern der Schü-

ler freywillig zufließen ließen, war also alles, was die Lehrer zu genießen hatten. Man könnte in dieser Rücksicht die Musik also als die eigentliche Mutter aller unserer Schulen betrachten, da sie nicht nur die Nothwendigkeit des Schulunterrichts, obgleich fürs erste nur in Beziehung auf den unentbehrlichen Kirchengesang, zuerst fühlen ließ, sondern auch noch ausserdem die einzige ergiebige Quelle des Einkommens für Lehrer und Schüler war.

Daß der Kirchengesang die erste Veranlassung zur Errichtung der Schulen gewesen ist, leidet beynahe keinen Zweifel. Da die Kirchengesänge aber sämmtlich lateinisch gesungen werden mußten, so kam anfänglich wenigstens so viel Unterricht in der lateinischen Sprache hinzu, daß die Sänger dadurch ihre Gesänge verstehen lernen konnten. Daher sind auch alle ältere Schulstiftungen für solche Knaben bestimmt, die der Musik kundig waren und zur Kirchenmusik gebraucht werden konnten. Der ausgebreitetere Unterricht in mehrerley Kenntnissen und Sprachen kam später hinzu, und erhielt seine bessere Einrichtung überhaupt an den meisten Orten erst nach dem dreyßigjährigen Krieg, durch dessen große Zerstörungen die Menschheit gleichsam zu der angestrengtesten Thätigkeit aufs neue erweckt wurde.

In der Folge der Zeit, bey allmählicher Erweiterung des menschlichen Wissens, sah man freylich nach und nach die Unzulänglichkeit dieser Einrichtung ein, man begriff, daß sich niemand bey so ungewissem oft unsichern Einkommen selbst nach damaligen geringen Erfordernissen zu einem tüchtigen Schulmanne bilden konnte, und machte Verfügungen, die fürs erste wenigstens etwas sicherer zu einem gewissen Ziel führen konnten, als es vorher möglich war. Die Magistrate fingen nun an, die Lehrer der Stadtschulen, worunter auch der Cantor oder Sänger begriffen war, auf gewisse Jahre, gegen eine gewisse, den damaligen Zeitumständen zwar angemessene, aber sehr geringe Besoldung zu dingen, nach deren Verlauf ein solcher Lehrer entweder wieder gehen konnte wohin er wollte, oder seinen Contrakt auf eine neue Anzahl von Jahren erneuern mußte. Erst sehr spät kam man so weit, einzusehen, daß auch diese Einrichtung noch nicht die zweckmäßigste sey, weil der dadurch veranlaßte häufige Wechsel der Lehrmethoden für die Schüler unmöglich zuträglich seyn konnte. So kam man endlich dahin, wo wir jetzt sind, nemlich zur Errichtung solcher Schulämter, die für die ganze Lebenszeit desjenigen dauern, der einmal dazu bestimmt ist, und zu gewissen damit verbundenen Besoldungen, nebst Emolumenten.

§. 27.

Wie klein aber diese Besoldungen überhaupt sind, ist aller Welt bekannt. Man hat wahrscheinlich bey ihrer Bestimmung noch immer auf freywillige, milde Gaben gerechnet, die man noch außer dem Schulgelde von den Aeltern der Schüler erwartete, und an welche man Jahrhunderte lang schon gewöhnt war. Die so genanten Umgänge der Schullehrer, Prediger, Küster und Schulmeister, die in vielen Gegenden Deutschlands sowohl in Städten als Dörfern noch bestehen, und nur an wenig Orten abgeschafft sind, schreiben sich alle noch von dieser alten Sitte her, sind aber nirgends mehr so ergiebig als sie es in vorigen Zeiten bey allgemeinerm Eifer für Kirchen- und Schulwesen waren. Was jetzt unsere Dorfschulmeister sind, waren ehemals ungefähr die Cantoren an den Stadtschulen. Sie hatten mit ihnen einerley Quellen ihrer Einkünfte, und ungefähr einerley Verrichtungen, nemlich die Besorgung des Kirchengesangs, und den Unterricht der Jugend sowohl im Singen als im Christenthum. Die Fortschritte der meisten Städtebewohner in den Kenntnissen aller Art, die durch ihre Lebensweise nach und nach beynahe von selbst entstehen müssen, anstatt daß der Dorfbewohner ebenfalls seiner Lebensweise wegen fast stets auf einerley Stelle bleiben muß, haben aber endlich auch in dem Amte des Cantors Veränderungen hervorgebracht, die mit den neuen Bedürfnissen im Ver-

hältniß standen. Der Choralgesang wollte allein nicht mehr hinreichen; es wurden Motetten in die Kirche eingeführt, deren Ausführung schon ungleich bessere Sänger erforderte, als man sie hatte. Der Cantor mußte also selbst schon ein besserer Musiker seyn, als es vorher nöthig war, und mußte nun auch die Kunst verstehen, seine Schüler zu bessern Sängern zu bilden. Die Kenntnisse der alten Sprachen wurde erweitert, und der Cantor auch dadurch in die Nothwendigkeit gesetzt, nicht nur bloß das Christenthum, sondern auch etwas Grammatik ꝛc. zu lehren. So stiegen nach und nach die Verrichtungen eines Cantors immer höher, die Ansprüche an ihn in Rücksicht auf musikalische- und Schulkenntnisse wurden immer größer, aber seine Besoldung blieb immer die nemliche. Als endlich durch die Reformation auch die Einkünfte aus den Kirchen für Vigilien, Messen ꝛc. verloren gingen, wurden die Cantoren völlig auf ihre kleinen Besoldungen und auf ein eben so geringes Schulgeld eingeschränkt, so daß man noch jetzt Cantorate findet, mit welchen kaum eine gewisse jährliche Einnahme von 24 Rthlr. verbunden ist. So unglaublich dieses manchem scheinen mag, so ist es doch wahr, und es giebt in Deutschland wirklich nicht viele Cantorate, deren fixe Einkünfte die eben angegebene Summe um ein Beträchtliches übersteigen, und noch weniger, wobey sich ein Mann der besten Besorgung der Kirchenmusik mit freyem ruhigem Geiste überlassen kann, ohne den größten Theil seines Unterhalts durch Schularbeiten, die nicht geschickt sind, jenen musikalischen Geist zu ermuntern, sondern ihn vielmehr zu Boden drücken, verdienen zu müssen. Die Zahl derjenigen Städte, welche hierin mehr gethan, und ihre Cantoren so gesetzt haben, daß sie ihr eigentliches Amt verrichten, das heißt: sich der besten Besorgung der Kirchenmusiken ohne Nahrungssorgen überlassen können, ist sehr klein, so klein, daß man ihrer vielleicht im ganzen lutherischen Deutschland kaum ein halbes Dutzend finden wird.

§. 28.

So klein indessen die Besoldungen und übrigen Emolumente der meisten lutherischen Cantoren sind, so verlangt man doch von ihnen allen, daß sie an Sonn- und Festtagen ihre Kirchenmusiken aufführen sollen. Man bedenkt nicht, daß die vielen Schularbeiten, wodurch sie ihren Unterhalt erwerben müssen, ihnen nicht so viele Zeit übrig lassen können, als die Einrichtung einer Kirchenmusik, wenn sie die Erbauung nicht mehr stören als befördern soll, nothwendig erfordert. Man bedenkt eben so wenig, daß der Aufwand für solche Musiken, wenn sie dem Zeitgeschmack gemäß, aber aus dem Musik Inventario der ältern Vorgänger des Cantors genommen seyn sollen, durch das ganze Jahr hindurch die mit den Cantoreyen verbundene Besoldungen an vielen Orten leicht übersteigen kann, und daß es sogar Orte giebt, wo sie kaum zur Bestreitung der Copialien für die einzelnen Stimmen hinreichend sind. Soll der Cantor den kleinen Erwerb, welchen ihm seine sauern Schularbeiten geben, auf die Anschaffung der nöthigen Musikalien verwenden, wovon soll er dann leben? In vorigen Jahrhunderten fühlte man die Ungerechtigkeit solcher Forderungen sehr gut; daher findet man wenige Kirchen in größern Städten, die nicht noch jetzt ehemals angekaufte Vorräthe von Kirchencompositionen, die zu ihrer Zeit für gut gehalten wurden, aufbewahren. Diese Vorräthe sind aber in unsern Zeiten eben so wenig zu gebrauchen, als die ältern Predigt-Postillen. Die Zeiten haben sich geändert, und mit ihnen unsere Kenntnisse, unsere Begriffe und unser Geschmack. Die Kirchen hätten diesen Gebrauch, sich ihre eigene Musikalien anzuschaffen, fortsetzen müssen [43]), so wie sie andere Gebräuche fortgesetzt, und nach manche Verbesserung der in ihren

43) In der Ordnung der Thomasschule zu Leipzig von 1723 heißt es S. 36. ausdrücklich: „Die Partes „und Concentus Musicos, welche der Schulen und „Cantorey zum besten erkauft, und noch ferner wer-

Kreis gehörigen Dinge angenommen haben. Wenn der Cantor nun gar Componist seyn soll, wie man an vielen Orten verlangt, und wie er es auch wirklich seyn sollte, woher soll er bey seinen vielen Schularbeiten die Zeit zur Composition nehmen? Ja man möchte fragen: woher soll er bey seinem kärglichen Einkommen die Lust, das erforderliche Feuer, und im täglichen Schulstaube den Geschmack nehmen? Mit Einem Worte: die ganze Einrichtung unserer Cantorate ist auf die ehemalige Beschaffenheit der Kirchenmusik berechnet, die meistens den Choralgesang nicht weit überstieg, also wohl als Nebensache verrichtet werden konnte. In unsern Zeiten ist es umgekehrt. Die Musik hat so beträchtliche Erweiterungen erhalten, daß sie ihren eigenen Mann fordert, und durchaus nicht mehr als Nebensache behandelt werden kann, wenn etwas Nützliches durch sie bewirkt werden soll.

Von den Singechören.

§. 29.

Außer dieser mangelhaften Einrichtung unserer Cantorate finden sich noch manche damit verbundene Dinge, die dem Aufnehmen der Kirchenmusik in unsern Zeiten nicht minder hinderlich sind, nicht an sich selbst, sondern wegen Vernachlässigung derselben und des Verfalls wegen, worein man sie hat gerathen lassen. Ich will zuerst von den Singechören reden. In den meisten Städten finden sich nemlich solche Chöre bey den Schulen, die dem Cantor untergeben sind, und von ihm zur Aufführung der Kirchenmusiken gebraucht werden. Man hat ihrer jetzt weniger als in vorigen Zeiten, weil sie nach und nach selbst in vielen großen und reichen Städten aus Mangel an hinlänglicher Unterstützung wieder eingegangen sind. Die Absicht ihrer Errichtung war aber vortrefflich, und der Nutzen derselben, mehrere Jahrhunderte hindurch sowohl für die Kirchenmusik, als für die wissenschaftliche Bildung und das Fortkommen junger Leute, die nicht reich genug waren, auf eigene Kosten sich den nöthigen Schulunterricht zu verschaffen, unverkennbar. Durch Hülfe dieser Singechöre sind von der Reformation an Männer in großer Anzahl gebildet worden, die dem Staate und der Kirche auf mancherley Weise Ehre gemacht haben, die sich ohne eine so wohlthätige Einrichtung wohl nie aus ihrer Armuth zu Kenntnissen, Ehren und Würden empor geheben haben würden. Selbst unser Luther mußte in seiner Jugend eine solche Anstalt zu Eisenach benutzen. „Verachte mir einer „solche Gesellen (Chorschüler) nicht, (sagt er irgendwo in seinen Schriften,) ich bin auch ein solcher „gewesen. Das sind die rechten, die in geflickten Mänteln und Schuhen gehen, und das liebe Brot „vor den Thüren sammeln, das werden oft die besten, gelehrtesten und vornehmsten Leute. O, ver„zagt nicht ihr guten Gesellen, die ihr jetzt in die Currende gehet, andern famulirt und mit im Chor „seyd; manchem unter euch ist ein Glück beschert, dahin ihr jetzt nicht gedenkt, allein seyd fromm „und fleißig."

§. 30.

Da es wenig Städte giebt, deren Kirchen reich genug sind, um sich ihre Sänger auf eigene Kosten zu halten, so war die Errichtung solcher Singechöre in der Art und Weise, wie sie an den meisten Orten bestehen oder bestanden haben, das wohlfeilste Mittel, Kirchensänger zu erhalten. Einige Stiftungen ausgenommen, die sich noch an wenig Orten für sie finden [44]), aber an mehrern

„den erkauft werden, soll der Cantor an dem dazu „auf der Schule ihm angewiesenen Ort in guter Ver„wahrung halten ꝛc."

44) So war an der Schule zu Eisenach eine Stiftung, die jährlich 122 Gulden an Interessen abwarf, welche der Stiftung gemäß an solche Schulknaben vertheilt werden sollten, die in der Musik erfahren und von guter Hoffnung waren. Ob dieses Geld noch in

befunden haben, haben sie vom Staate im Ganzen nichts zu geniessen. Sie unterhalten sich von der Wohlthätigkeit einzelner Bürger, die entweder an ihrem Singen auf der Straße ein Vergnügen finden, oder wohldenkend genug sind, zu begreifen, daß schon allein die Dienste, welche sie der Kirche durch ihren Gesang leisten, einige Vergeltung verdienen, wenn auch auf den Umstand, daß dadurch vielen jungen Leuten fortgeholfen werden kann, noch keine Rücksicht genommen würde, ein Gedanke, der doch auch eines edlen, menschenfreundlichen Herzens nicht unwürdig ist. In den frühern Zeiten waren die Arten, wie sich diese Chöre unterhielten, mannigfaltiger als in den jetzigen. Der Eifer für Kirchen- und Schulwesen, so wie überhaupt für Wohlthätigkeit und für Beförderung alles dessen, was man für gut und der Beförderung werth hielt, war so groß, daß wohlhabende Bürger ansehnlicher Städte nicht nur keine Bedenklichkeit hatten, solchen Chorschülern wöchentliche Frentische in ihren Häusern zu geben, sondern sich sogar beeiferten, es in dieser Art von Wohlthätigkeit einander zuvor zu thun. Selbst solche Privat-Personen, deren häusliche Einrichtung nicht verstattete, die Schüler selbst an ihren Tisch zu nehmen, entzogen sich darum der Ausübung einer so nützlichen Wohlthätigkeit nicht, sondern gaben den Schülern wöchentlich oder monatlich ein bestimmtes Tischgeld, um sich dafür anderwärts zu beköstigen. Die Casse des so genannten Chorzeldes, welches für das Singen vor den Häusern der Bürger bezahlt, und vierteljährig unter die Schüler vertheilt wurde, verminderte sich dadurch nicht: denn jeder Bürger, der einen Tisch gab, ließ auch singen, und bezahlte dafür besonders.

§. 31.

Diese Wohlthätigkeit von einer, und diese Art und Weise des Fortkommens auf der andern Seite ist nicht bloß für wissenschaftliche Bildung, sondern noch weit mehr für Erzeugung einer Menge menschenfreundlicher Tugenden vom außerordentlichsten Nutzen. Der Bürger sieht einen solchen Schüler als seinen Hausgenossen an, nimmt fast väterlichen Antheil an allem, was ihm sein künftiges Leben hindurch Gutes oder Böses widerfährt, freuet sich innigtlich, wenn er zu Amt, Brot und Ehren kommt, und darf in seinem Herzen den erhebenden Gedanken denken, er habe zum Glück dieses Menschen auch sein Theil beygetragen. Der Schüler auf der andern Seite wird mit verschiedenen Menschenklassen genauer bekannt, als er es unter andern Umständen werden könnte, lernt die gerade schlichte, menschenfreundliche Denkungsart und Handlungsweise derselben kennen und schätzen, wird zu lebhaften Dankgefühlen für so uneigennützige Unterstützung erweckt, trägt solche Gefühle in sein späteres Leben über, und thut wieder an andern, was an ihm geschah. So erzeugen sich die schönsten Tugenden, die menschenfreundlichsten Gesinnungen auf beyden Seiten, und so bilden sich die besten Menschen. Derjenige Mensch, welcher von seiner frühern Jugend an nie Wohlthätigkeit und Unterstützung fremder Personen bedurft und genossen hat, wird nie selbst auf die rechte Art wohlthätig werden, wird selten von Herzen und mit Nutzen dienen, sondern seinen Ueberfluß bloß nach Laune und Leidenschaft an Unwürdige verschwenden, oder er wird in seiner Menschenkenntniß so mangelhaft bleiben, daß er im Stande ist, einen rechtschaffenen, nützlichen Bürger bloß deßwegen gering zu schätzen, weil er nicht Gelegenheit gehabt hat, seine Rechtschaffenheit, seinen geraden Sinn, seine

Treue

unsern Tagen dieser Absicht gemäß verwendet wird, ist mir unbekannt. Von verschiedenen andern Stiftungen ähnlicher Art weiß ich aber wohl, daß man Mittel gefunden hat, der Absicht des Stifters entgegen eine andere Anwendung zu bewirken.

Treuherzigkeit, sein allgemeines Wohlwollen für alle seine Nebengeschöpfe, und andere damit verbundene Tugenden, in der Nähe kennen zu lernen.

Zu diesen angegebenen Vortheilen solcher Singechöre kam in den frühern Zeiten noch ein anderer, dessen sich wohlhabende Bürger häufig und sehr gerne bedienten. Man nahm nemlich solche arme Choristen ins Haus, gab ihnen freye Wohnung, freyen Tisch ꝛc. wofür sie die Kinder des Hauses unter ihrer Aufsicht in die Schule und wieder nach Hause führen, sodann das in der Schule Gehörte mit ihnen repetiren, und sie überall zu guter Ordnung anhalten mußten. Eine solche Stelle wurde Hospitium genannt. Es läßt sich leicht begreifen, daß die Chorschüler sich hierdurch ungemein nützlich machen konnten, so wie auch Zeugnisse vorhanden sind, daß sie es wirklich gethan und so lange diese Hospitia dauerten, die gute Zucht und Ordnung selbst in den Schulen sehr befördert haben.

§. 32.

Der große und mannigfaltige Nutzen dieser Singechöre kann also nicht in Zweifel gezogen werden. Ohne sie muß in den meisten Städten die Kirchenmusik völlig eingehen; wer kann sich eine Kirchenmusik ohne Sänger denken? Ohne sie würde mancher Jüngling von den vortrefflichsten Anlagen, nicht bloß zur Musik sondern zu allen Wissenschaften, unausgebildet bleiben müssen, und dem Vaterlande nicht die nützlichen Dienste leisten können, die demselben schon so viele geleistet haben, deren erster Eintritt in ihre wissenschaftliche Laufbahn durchs Chor ging. Ohne sie würde das Studium der Vocalmusik in Verfall gerathen müssen, weil sie die eigentlichen Pflanzschulen sind, worin seit undenklichen Jahren nicht nur alle Cantoren und andere Kirchensänger sondern sogar großen Theils auch die Capellsänger an großen Höfen gezogen worden sind. Ohne sie würde sogar der Choralgesang der Kirche nach und nach immer schlechter werden müssen, weil sie es sind, welche sowohl auf der Straße als in der Kirche die Art und Weise, wie er gesungen werden muß, im Gedächtniß der Zuhörer erhalten. Wie kommt es nun, daß man eine so vortreffliche, eine auf so manche Art nützliche Anstalt in den neuern Zeiten so sehr hat verfallen lassen, und noch immer mehr verfallen läßt? Wie geht es zu, daß der Nutzen derselben selbst von Schullehrern so häufig verkannt wird, daß schon mehrere Male von einigen auf ihre gänzliche Abschaffung angetragen worden ist? Was kann man für Gründe haben, eine an sich so nützliche, so nothwendige und in Rücksicht auf Kirchenmusik völlig unentbehrliche Anstalt lieber eingehen zu lassen, als von den daben eingeschlichenen Mißbräuchen zu reinigen, und sie wieder in diejenige Verfassung zu setzen, worin sie so lange Jahre gewesen ist, und worin sie dem Staat und der Kirche so viele Dienste geleistet hat?

§. 33.

Niederreissen ist leichter als aufbauen. Ein kluger Mann wird um einiger Baufälligkeiten willen sein Haus nicht sogleich niederreissen, sondern es auszubessern suchen, so viel er kann. Verbessern soll man also, nicht zerstören. Unsere Vorfahren haben sich unstreitig erst lange Zeit den Kopf zerbrechen müssen, ehe sie ein so wohlfeiles Mittel fanden, ihre Kirchenmusiken zu bestellen, ehe sie auf eine Anstalt verfielen, die ausser der Ersparung für Kirchen- und Stadt-Kassen, noch so viele andere Vortheile für die studirende Jugend und für die Verbreitung musikalischer und anderer Kenntnisse in sich vereinigt. Weit weniger Kopfbrechens erfordert es, sie wieder zu zerstören. Ein einziger Mann, der sie aus einem unrichtigen Gesichtspunkt ansieht, vielleicht Mißbräuche, die leicht abgestellt werden könnten, nicht vom wahren Gebrauch unterscheidet, oder aus Mangel an Kenntniß der Sache überhaupt kein Freund von ihr ist, kann diese Zerstörung bewirken, kann zum neuen

Herostrat an ihr werden. Und ist sie einmal zerstöret, durch welche neue Anstalt soll sie ersetzt werden? Wo sind die Kassen, woraus man Kirchensänger besolden kann oder will? Woher sollen in der Folge Cantoren genommen werden, und wodurch will man junge Leute ohne Vermögen in den Stand setzen, ihre Begierde nach Kenntnissen zu befriedigen? Ueberall wird man unübersteigliche Schwierigkeiten finden, und nur zu bald gewahr werden, daß der gänzliche Verfall der Singechöre, der Verfall dieser in manchen Augen geringfügig scheinenden Anstalt, auch den Verfall mancher andern nützlichen und fürs Ganze unentbehrlichen Anstalten nothwendig nach sich ziehen muß.

§. 34.

Ich halte diese Sache für so wichtig, daß ich hoffe, der Leser, dem das Musikwesen überhaupt, insbesondere aber die Kirchenmusik ein wenig am Herzen liegt, werde gerne noch einige Augenblicke dabey verweilen, um zu sehen was es für Gründe sind, die man für die Aufhebung dieser so gemeinnützigen Anstalt anführt. Man führt an:

1) Es gehe durch das Singen auf den Straßen zu viele Zeit verloren, und der Chorschüler werde dadurch an den Fortschritten in den Schulwissenschaften gehindert.

2) Das Singen auf den Straßen zerstöre die Gesundheit.

3) Es befördere das Gesangstudium nicht, sondern verhindere es vielmehr, weil sich die Schüler das Schreyen angewöhnen, und besonders bey schlechter Witterung zu sehr dabey eilen.

4) Es befördere auch die Erbauung nicht, weil die Schüler genöthigt sind, schlechte Lieder oder so genannte Gassenhauer zu singen, um das Wohlgefallen der Zuhörer und dadurch ihre Wohlthätigkeit zu erregen.

5) Es verderbe die Sitten der Schüler und verleite zu Müßiggang und zu Mißbrauch der erhaltenen Wohlthaten.

Wenn diese Beschuldigungen gegründet, und nicht vielmehr zufällige Mißbräuche, als nothwendige Folgen dieser Anstalt überhaupt wären, so müßte allerdings jeder wohldenkende Mann wünschen, sie abgeschafft zu sehen. Der Nachtheil wäre viel zu groß, als daß er durch einiges Gute, was ihnen selbst noch bey den vielen Mängeln niemand ganz absprechen kann, aufgewogen oder hinlänglich vergütet werden könnte. Allein, wer diese Anstalt genau kennt, und sie unbefangen in Beziehung aufs Ganze betrachtet, wird bald finden, daß sie nicht so schlimm ist, und daß alle die Beschuldigungen, die man ihr macht, entweder übertrieben, oder doch nicht ihr an sich selbst, sondern dem unrechten Gebrauch derselben beyzumessen sind. Einige wenige Anmerkungen über die erwähnten Beschuldigungen werden dieß näher zeigen.

§. 35.

1) Daß das Chorsingen den Schülern viele Zeit raube, die sie zu ihrer wissenschaftlichen Bildung anwenden könnten, leidet im Ganzen keinen Widerspruch; daß sie aber dadurch in ihren wissenschaftlichen Fortschritten nothwendiger Weise gehindert werden müssen, ist aller Erfahrung entgegen: denn wir würden sonst nicht eine so große Menge der gelehrtesten Männer im geistlichen und weltlichen Stande nennen können, deren wissenschaftliche Laufbahn durch Benutzung der Singechöre erleichtert worden ist. Alles was dabey zugegeben werden kann, ist, daß sie langsamer und später zu einem gewissen Ziele gelangen können, als andere Schüler, deren Vermögensumstände ihnen erlauben, alle ihre Zeit auf eigene Bildung zu verwenden. Ausserdem ist es noch eine unentschiedene

Frage, ob der längere oder der kürzere Weg zu der wahren, gründlichen wissenschaftlichen Bildung der Bessere sey. Wenigstens fehlt es nicht an Erfahrungen die die Sache sehr zweifelhaft machen können. Man kennt ungleich mehrere große Gelehrte, die in ihrer Jugend genöthigt waren, den größten Theil ihrer Zeit auf den Erwerb ihres Unterhalts zu verwenden, als solche, denen es vom Schicksal so leicht gemacht wurde, daß sie den Parnaß auf dem allergeradesten und bequemsten Wege ersteigen konnten. Der Verlust des einen Theiles der Zeit lehrt den übrigen desto besser schätzen und nützen, und der Kampf mit Schwierigkeiten einer Art, stärkt die Kräfte zur Bekämpfung der Schwierigkeiten anderer Art *).

Es giebt aber noch andere Gesichtspunkte, woraus sich diese Sache betrachten läßt, und woraus sie billiger Weise betrachtet werden muß. Die Bestimmung der jungen Leute, die eine Schule besuchen, und zugleich in das Chor gehen, kann sehr mancherley seyn. Sie können, sollen, und wollen nicht alle Gelehrte von Profession werden. Ob es nun gleich niemand schaden kann, in der Schule etwas mehr gelernt zu haben, als er in der Folge nothwendig braucht, so ist doch auf der andern Seite auch nicht zu läugnen, daß es Stände giebt, die zwar nicht ganz ohne wissenschaftliche Bildung seyn dürfen, aber doch noch manches von dem, was gewöhnlich in den Schulen gelehrt wird, entbehren können. Hat nun der Schüler nichts durch Nachlässigkeit versäumt, sondern ist bloß durch seine Vermögensumstände genöthigt worden, einen Theil der vorhandenen Lehranstalten unbenutzt zu lassen, wie dieses vorzüglich bey den Chorschülern der Fall ist, die entweder durch Singen, oder, wenn der Ertrag desselben nicht hinreichen will, durch andere Nebenarbeiten ihren Unterhalt verdienen müssen, so läßt sichs nicht absehen, wie ihnen dieß zu einem Vorwurf gereichen kann, und worin der Schaden eigentlich bestehe, der daraus für die Schulen überhaupt erwachsen soll. Soll denn derjenige, dessen Umstände nicht erlauben, alles zu lernen, was er vielleicht gerne lernen wollte, darum gar nichts lernen? Ist er nicht noch immer zu loben, wenn er nur so viel thut, als seine Lage ihm verstattet? So, und nicht anders wird hoffentlich jeder billig denkende, jeder menschenfreundliche Mann, der seine Forderungen an Menschen nicht übertreibt, sondern sie nach den Lagen bestimmt, worin sie sich befinden, gewiß diese Sache beurtheilen müssen, so bald er auf den wahren Gesichtspunkt geführt ist.

Man hat aber vorzüglich seit einigen Jahren diesen Gesichtspunkt häufig verkannt. Man findet es bedenklich die Chöre ganz eingehen zu lassen; aber man will den Schülern die zu den damit verbundenen Geschäften erforderliche Zeit nicht gönnen. Man weiß es, daß die Wohlthätigkeit der Bürger abgenommen hat, so daß der Ertrag des Chorsingens allein zum Unterhalt der Choristen nicht mehr hinreichen will; aber man will nicht erlauben, daß die Chorschüler irgend eine Schulstunde versäumen, um durch ein Nebengeschäft, etwa durch Unterricht einiger Bürgerkinder, durch Abschreiben ꝛc. ihrem Mangel abhelfen zu können. Kurz, man weiß, daß keine Stiftungen, keine freyen Tische, keine Hospitia für die Choristen vorhanden sind, daß sie selbst einen Theil ihrer Zeit auf die Uebung der Kirchenmusiken verwenden und sie aufführen müssen, ohne dafür von irgend einer Kirche die mindeste Belohnung zu erhalten, und dennoch verlangt man, daß sie eben so wie jeder andere Schüler, der kein Nebengeschäft hat, alle Schularbeiten verrichten, und alle Schulstunden besuchen sollen. Wovon sollen sie denn leben? Ist dieß nicht der geradeste Weg zur gänzlichen Zerstörung der Chöre, und wenn diese einmal zerstört sind, auch der Kirchenmusik? Wie soll ein Chor

*) Un des meilleurs receptes de la bonne culture est, de tout retarder tant qu'il est possible. Rendez les progrès tents et surs. *Emile* par Rousseau Livr. IV.

bestehen, wenn man die Choristen nicht entweder so bezahlen kann, daß sie nothdürftig leben können, oder ihnen nicht so viele Zeit gönnen will, ihren Unterhalt durch Nebengeschäfte zu verdienen?

§. 36.

2) Daß das Singen auf der Straße vorzüglich bey schlechter Witterung die Gesundheit der Schüler zerstöre, ist eine der grundlosesten Behauptungen und widerspricht allen Erfahrungen. Gestärkt und befestigt wird sie dadurch, aber nicht zerstört. Ich kann mir wohl vorstellen, wie es manchen Weichling jammern mag, wenn er das Chor im Regen, Schnee und Sturm, in großer Kälte oder Hitze vor seinem Hause sieht; dieser Weichling frage aber einmal einen Choristen, wie er sich dabey befinde, und er wird gewahr werden, daß es ihm besser bekommen ist, als er sich vorgestellt hatte. Solche Strapazen härten Geist und Körper ab, und gerade solche Abhärtungen sind es, die den Choristen vorzüglich geschickt machen, die größern Anstrengungen auszuhalten, die er in seiner Lage, und bey dem Verlust eines großen Theils seiner Zeit für seinen bloßen Unterhalt anwenden muß, wenn er etwas rechtes lernen will. Selbst das Schreyen aus vollem Halse ist ihm nicht nachtheilig; es stärkt seine Lunge, macht den Ton seiner Stimme klar und hell, und hindert den bessern, mäßigern Gesang, den man in der Kirche von ihm erwartet, nicht im mindesten, wenn er nebenher durch guten Unterricht darauf geführt wird. Wer ein wenig darauf achtet, wird finden, daß diejenigen Prediger, die in ihren jüngern Jahren in Chören gewesen sind, allemal bessere, vernehmlichere Stimmen haben als andere, die die Gelegenheit nicht gehabt oder nicht genutzt haben, ihre Stimmen auf eine solche Art auszuschreyen. Anstatt also aus diesem Umstande nemlich aus dem Singen auf der Straße bey allen Arten von Witterung, einen Bewegungsgrund zur Abschaffung der Chöre herzunehmen, sollte er vielmehr ein Bewegungsgrund seyn, sie nach aller Möglichkeit zu befördern, weil sie außer so vielen andern Vortheilen auch den Nutzen haben, die Gesundheit der jungen Leute so zu befestigen, daß es ihnen hernach ihr ganzes Leben hindurch wohlthut. Der Verfasser eines Aufsatzes über die Singechöre in der Lausitz, im neuen Magazin für Schullehrer (Göttingen 1792) irrt daher sicher, wenn er glaubt, daß zwey seiner Choristen bloß vom Chorsingen gestorben sind. Vom Chorsingen stirbt gewiß niemand. Der Verfasser hat die Sache nur recht gefährlich machen, und wahrscheinlich auch aus diesem Grunde im Anfange seines Aufsatzes weder dem Publikum, noch dem Prediger, noch dem Cantor gestatten wollen, über die gefährlichen Folgen des Chorsingens zu urtheilen. Das Publikum soll nicht urtheilen, weil es ihm wohl angenehm seyn könne, einen guten Gesang zu hören, es aber nicht im Stande sey die Folgen davon zu sehen; der Prediger nicht, weil er das Innere der Schule und des Erziehungswesens, das sein Fach nicht sey, nicht gehörig kenne; und endlich soll auch der Cantor nicht darüber absprechen [45]) können, weil die Canteren nicht selten in dem Falle sind, daß sie, wie andere Artisten (thun dieß nicht auch die Gelehrten bisweilen?) ihre Kunst gern zum Nachtheil aller andern Kenntnisse und Fertigkeiten geltend machen möchten. Wenn indessen keine stärkere Gründe für die Abschaffung der Chöre zum Vorschein kommen, als die sind, welche der Verfasser dieses Aufsatzes angeführt hat, so werden sie hoffentlich noch lange bestehen.

45) Der Verfasser ist gewiß seinem Cantor nicht gut, da er gerade nur den ihm sich des Wortes absprechen bedient. Vielleicht ist er auch um des Canters willen dem Chore nicht gut; denn Cantor und Chor hängen zusammen.

§ 37.

3) Daß das Gesangstudium durch das Chorsingen nicht befördert, sondern vielmehr gehindert werde, weil sich die Schüler das Schreyen dabey angewöhnen, ist zum Theil schon im vorhergehenden Artikel widerlegt, wo bewiesen wird, daß das Singen auf der Straße die Stimme stark, rein und biegsam mache, kann aber auch noch durch manche andere Gründe widerlegt werden. Wer wird z. B. von unsern Schulanstalten sagen, daß sie die Gelehrsamkeit nicht befördern, weil die Schüler noch keine vollkommene Gelehrte, und es auch in ihren Schuljahren noch nicht werden können? Der Mensch muß es in allen Dingen erst schlecht machen, ehe er es gut machen lernt, und wer es nie schlecht gemacht hat, wird es auch nie gut machen. (Usus et experientia dominantur in artibus, neque est ulla disciplina, in qua non peccando discatur. Col. de R. R. l. 1. c. 1.) Das Gesangstudium wird also allerdings durch die Choranstalten befördert; die Choristen lernen darin die Anfangsgründe des Gesangs, sie werden, wenn sie der Cantor gehörig zu üben weiß, gute Treffer, schreyen ihre Stimmen aus, und kommen dadurch auf den Weg in der Folge, wenn Geschmack und Urtheil hinzu kommt, gute Sänger zu werden. Wenn dieß besonders in unsern Tagen wenig geschieht, als es ehedem geschehen ist, und noch jetzt geschehen könnte und sollte, so liegt die Schuld nicht an der Anstalt an sich selbst, sondern an dem schlechten und ungeschickten Gebrauch derselben, so wie es wohl nie an den Schulanstalten überhaupt, sondern an andern Dingen liegt, wenn die Schüler nichts lernen. Der feinere ausdrucksvollere Gesang ist vom Chorschüler nicht zu verlangen; aber er kann schon einen gewissen Grad von Reinigkeit der Stimme und Intonation erlangen, der vom guten Unterricht des Cantors abhängt, und gerade zum Kirchenstyl, dessen Haupteigenschaft edle Simplicität seyn soll und muß, hinreichend ist. Wenn also auch der Chorschüler während seines Chorlebens noch im Stande ist, sich zum vollkommensten Sänger zu bilden, so kann er wenigstens ein erbaulicher Kirchensänger werden, und in so ferne den Hauptzweck der Choranstalten vollkommen erfüllen. Beweise davon können zwar nicht in vielen, aber doch in einigen Städten Deutschlands gefunden werden. Die Cantoren dieser wenigen Orte haben ihre Chöre so gebildet, daß sie sie nicht nur in der Kirche sondern auch ausser derselben in öffentlichen Concerten mit Ehren gebrauchen können, so wie auch mancher dieser Choristen, dem die Natur besonders vorzügliche Anlagen zur Musik gegeben hatte, aus dem Chore in fürstliche Capellen befördert worden ist.

§. 38.

4) Daß das Chorsingen auf der Straße die Erbauung nicht befördere, weil die Choristen genöthigt sind, schlechte Lieder oder Gassenhauer zu singen, um sich ihren Kunden gefällig zu machen, ist ein Vorwurf, der ebenfalls nicht der Anstalt an sich selbst, sondern dem Mißbrauch derselben beyzumessen ist. Warum wird ein solcher Unfug geduldet? Warum haben die Vorsteher solcher Anstalten selbst so mangelhafte Begriffe von dem eigentlichen Zweck des Chorsingens, das sie den Chören gestatten, nicht nur weltliche Lieder überhaupt, sondern auch Gassenhauer und wohl gar schlüpfrige Gesänge aus komischen Operetten zu singen? Warum haben sie vergessen, daß die Errichtung der Chöre ursprünglich die Verbreitung des Geschmacks an erbaulichen Kirchengesängen, an geistlichen Motetten und die gute Besetzung der Kirchenmusiken zur Absicht hatte?

Die Nachtheile dieses erst seit wenig Jahren eingerissenen Unwesens, dieses unbegreiflichen Mißbrauchs, sind sehr mannigfaltig und von ausgebreitetern Folgen, als vielleicht mancher glaubt. Es ist dadurch

a) der Geschmack an geistlicher Musik überhaupt in den Städten fast vernichtet worden. Die so genannten Gassenhauer aller Art, selbst die schlüpfrigen Operetten Gesänge nicht ausgenommen, sind gewisser Maßen als musikalisches Unkraut zu betrachten, welches von selbst emporschießt und das Herz des Menschen so erfüllt, daß keine bessere Frucht daneben gedeihen kann. Wo die bessere Frucht gedeihen soll, darf das Unkraut nicht überhand nehmen, sondern muß ausgerottet werden. Das musikalisch Gute, Schöne, Wahre, Würdige und Erbauliche ist in dieser Rücksicht mit andern guten Früchten aller Art in einerley Verhältniß. Es muß auf gutes reines Land gesäet und gepflanzt werden, wenn es Wurzel schlagen und gedeihen soll. Wie kann dieß geschehen, wenn nicht der Same des Guten sondern das Unkraut selbst gesäet und gepflanzt wird?

b) Dieser Mißbrauch verdirbt den Geschmack der Choristen selbst, und ist ihrer musikalischen Bildung außerordentlich hinderlich. Die so genannten Gassenhauer sind ihrem Style nach niedrig und gemein, also dem Styl der heiligen Musik, der in einer erhabenen, edlen Simplicität besteht, gerade entgegen gesetzt. Wie soll nun der Chorist zum Vortrage des edlern Styls in der Musik gebildet werden, wenn ihm verstattet wird, Gassenhauer oder andere Gesänge niedriger und gemeiner Art häufig zu singen? Ferner sind die Gassenhauer in Rücksicht auf ihren schlechten Inhalt nicht bloß als musikalisches Unkraut zu betrachten, sondern sie sind in Rücksicht auf ihren armseligen Inhalt eigentlich gar keine Musik. Diese zweyte Eigenschaft macht es möglich, daß sie jedermann singen kann, ohne erst Singen gelernt zu haben. Aber eben dieser zweyten Eigenschaft wegen sind sie auch der musikalischen Bildung der Choristen hinderlich, weil sie nicht die mindeste Uebung erfordern, sogleich auswendig gesungen werden können, und das Notenlesen, Pausiren und Treffen unnöthig entbehrlich machen. Woher kommt es anders, als von diesem Mißbrauch, daß es in unserm noch vorhandenen Chören jetzt so wenige Treffer giebt? Und wie ist unter solchen Umständen an die gute Besetzung und Aufführung einer Kirchenmusik zu denken, die, so einfach sie auch seyn mag, doch nicht auswendig, sondern nur nach den vorgeschriebenen Noten gesungen werden kann? Endlich ist

c) dieser Mißbrauch auch Ursache an der Verminderung der Choreinnahme, folglich dadurch schon allein der wichtigste Grund des Verfalls der Chöre in den neuern Zeiten. Man irrt sehr, wenn man glaubt, der gemeine Mann begreife mit seinem schlichten Menschenverstande nicht, was selbst in solchen Dingen, die er nicht völlig übersehen kann, wirklich achtungswürdig sey. Er fühlt es sehr gut, daß eine schöne Motette eine ungleich größere Geschicklichkeit erfordert, als ein Gassenhauer, den er allenfalls selbst singen kann; er fühlt es auch, daß sie schon bloß der dazu erforderlichen grossern Geschicklichkeit wegen mehr werth ist, wenn er sich auch nicht durch den Umstand davon überzeugen könnte, daß sie, indem er sie hört, würdigere Gedanken in ihm erweckt, als ein Gassenhauer. Sollte diese größere Achtung ihn nicht auch bestimmen, seinen Groschen lieber an sie zu verwenden, als an das was ihm zwar vielleicht einen Augenblick belustigt, aber übrigens weder Achtung noch irgend einen guten Gedanken in ihm erregt? Mag auch hier und da jemand ausdrücklich einen solchen Gassenhauer vom Chore verlangen, muß er darum gesungen werden? Kann das Chor sich nicht aufs höflichste entschuldigen, und vorwenden, daß es den verlangten Gassenhauer nicht kenne? Ist es endlich nicht besser, solche Häuser, deren doch immer nur wenige sind, aufzugeben, als durch Befriedigung ihrer unüberlegten Forderungen die wahre Ehre und den wahren Endzweck der ganzen Choranstalt aufzuopfern? Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wol-

len, und nicht die sie haben sollen [46]). Man bringe also nur das Chor auf einen guten Weg, so wird das Publikum auch bald auf dem rechten seyn. Man kann die Menschen eben so wie in vielen andern Dingen, auch in der Musik durch schlechte und geschmacklose Stücke leicht irre machen; aber man lasse sie das Bessere, das Schicklichere auf eine gute, interessante Weise hören, so werden sie es bald zu schätzen, und gewiß dem Schlechtern vorzuziehen wissen. Dieß alles hängt bloß von tüchtigern Vorstehern ab, die es wissen müssen, was den Chören und der besten Erreichung der Absichten, um welcher willen sie errichtet sind, am ersprießlichsten seyn kann. Ihnen sind die Chöre untergeordnet, und ihren Vorschriften müssen sie gehorchen. Die Chöre sind also nicht zu beschuldigen, wenn sie das nicht bewirken könnten und sollten; die Vorsteher sind es, welche in diesem Falle die Beschuldigungen auf sich laden.

§. 39.

Endlich soll

5) das Chorsingen auch die Sitten der Schüler verderben, und sie zu Müßiggang und zum Mißbrauch der erhaltenen Wohlthaten verleiten. Diese Beschuldigung ist eine der wichtigsten, und könnte schon allein hinreichend seyn, wenn sie wirklich gegründet wäre, den Stab über das Chorwesen zu brechen. Allein, eine nähere Betrachtung der Quellen woraus sie gewöhnlich entspringt, kann jeden menschenfreundlichen, unbefangenen und billig denkenden Mann überzeugen, daß sie theils übertrieben, theils auch völlig ungegründet ist. Denn

a) giebt es keinen Stand, keine Classe von Menschen, worin neben vielen guten nicht auch viele verdorbene Glieder gefunden werden könnten. Wir sind rein, aber nicht alle. Insbesondere ist dieß der Fall bey der Jugend aus allen Classen. Jugend hat nicht Tugend, sagt ein Sprichwort; sie muß deßwegen erzogen werden. Wo ist nun die Schule, die auch außer den Choristen, nicht noch eine Menge ungesitteter, ungezogener Knaben aufzuweisen hat? Und wer würde wohl so unbillig seyn, diese Sittenlosigkeit für eine Folge der Schulwissenschaften auszugeben? Eben so wenig kann es also für eine nothwendige Folge des Chorsingens angesehen werden, wenn sich unter den Choristen einige ungesittete Leute finden. Selbst dann, wenn sich unter ihnen verhältnißmäßig mehrere Ungesittete finden sollten, als unter den übrigen Schülern einer Schule, folgt noch nicht daraus, daß es die Folge des Chorsingens an sich sey, sondern kann vielmehr ebenfalls aus dem verkehrten Gebrauch des Chorwesens, besonders aber aus dem Mangel gehöriger Aufsicht von Seiten der Vorsteher ꝛc. entstehen. Es läßt sich behaupten, und vieljährige Erfahrungen können es bestätigen, daß nach Verhältniß wenigstens eine eben so beträchtliche, wenn nicht beträchtlichere, Anzahl von Chorsten für den Staat zu brauchbaren Männern gebildet werden ist, als aus sol-

46) Eben diese Nachläßigkeit ist Schuld, daß das Theater den Nutzen nicht leisten kann, den es seiner Natur nach leisten sollte. Rousseau, der es nimmt wie es ist, nicht wie es seyn sollte und könnte, sagt daher in seinem Brief an D'Alembert: Traite t'on quelquefois volupras. Il faut pour leur (den Zuschauern) plaire, des spectacles qui favorisent leurs penchans, au lieu qu'il en faudroit qui les moderassent. Qu'on n'attribue donc pas au Théatre le pouvoir de changer des Sentimens ni des moeurs qu'il ne peut que suivre et rembellir. Un Auteur qui voudroit heurter le gout général, composeroit bientot pour lui seul. — Il ne s'agit que de piquer la curiosité du peuple. Alles dieß ist wahr, aber bloß deßwegen, weil die Schauspielkunst eben so gemißbraucht wird als die Musik. Rousseau hätte daher, anstatt das Theater dieses Mißbrauchs wegen zu verwerfen, besser gethan, Schauspieldichter und Schauspieler zu ermuntern, dem Beyfall der Menge lieber eine Weile zu entsagen, als sich nach dem unrichtigen Geschmack derselben zu richten. Denn was seiner Natur nach nützlich ist, muß auch nützlich gebraucht werden können.

chen Schülern, die es nicht nöthig halten, die Vortheile der Choranstalten zu benutzen, daß folglich das Chorsingen an sich selbst auf keine Weise als ein Hinderniß der sittlichen Bildung junger Leute angesehen werden kann. Der schon einmal erwähnte Verfasser eines Aufsatzes über die Singechöre in der Lausitz übertreibt daher die Sache offenbar, wenn sie bey Hochzeiten, und Kindtaufs-Festen zum Singen aufgefordert werden und öfters Wein, Bier auch nach Gelegenheit Branntwein erhalten, sich das Trinken angewöhnen. Haben andere Schüler weniger Gelegenheiten, solche Getränke zu erhalten? läßt sich daraus die unbillige Folgerung ziehen, daß der Hang zum Trinken, und die Habsucht und Gierigkeit die mancher — zur Entehrung seines Standes sehen läßt, ihren Grund im Chorsingen habe, und die wirklich liebloſe Behauptung: daß immer unter drey solchen ihrer zwey Choristen gewesen sind? Man kennt eine Menge Menschen die nie eine Note singen gelernt haben, die nie der Gefahr ausgesetzt waren, durchs Chorsingen sich Trinken, Gierigkeit und Habsucht anzugewöhnen, und doch mit diesen Lastern behaftet sind. Wie kann dieß alles eine Folge vom Chorsingen seyn?

b) Die Lage des Chorschülers ist von einer solchen Beschaffenheit, daß alles was er thut, theils mehr bemerkt, theils strenger beurtheilt wird, als bey andern Schülern. Als Gegenstand der öffentlichen Wohlthätigkeit betrachtet, ob er es sich gleich dafür sauer werden lassen muß, glauben wenigstens die Wohlthäter ein Recht zu haben, über seine Handlungen zu urtheilen. Dieß geschieht um so viel leichter, da er durch das Singen auf der Straße zugleich der öffentlichen Bemerkung häufig aufgesetzt ist.

Aber die eigentliche Quelle aller solcher Beschuldigungen, die man den Chorschülern macht, liegt in einer gewissen Neigung der meisten Menschen, ärmern Kindern überhaupt weniger Nachsicht zu beweisen als den Kindern reicher Aeltern. Alle Welt weiß es, daß man der Jugend viele Fehler zu gute halten muß, weil mit der Aeußerung jugendlicher Fehler eine Uebung im Guten verbunden ist, die zur künftigen Vermeidung der Fehler geschickt macht; aber wenig Menschen sind billig genug, diese vernünftigen Nachsicht auch der ärmern Classe junger Leute zu gute kommen zu lassen. Ein Fehler von geringer Art, der vielleicht kaum bemerkt zu werden verdient, wird dem ärmern jungen Menschen schon als ein Verbrechen angerechnet, und vielleicht mit schwerer Strafe belegt. Warum soll die ärmere Jugend fehlerfreyer seyn, als die reichere? Und warum sollen gerade die Chorschüler schon vollkommen gebildete, fehlerfreye Menschen seyn, da sie doch ihre Laufbahn eben deswegen betreten, um erst sowohl wissenschaftlich als moralisch gebildet und erzogen zu werden? Man beurtheile also die Choristen mit eben der Billigkeit, mit welcher man andere junge Leute beurtheilt, so wird man finden, daß das Chorsingen keinen nachtheiligen Einfluß auf ihre Sittlichkeit hat und haben kann, daß sie vielmehr dieser vermeinten nachtheiligen Veranlassung ungeachtet, meistens gesetzter, ordentlicher, fleißiger und gesitteter sind, als sehr viele andere Schüler, die ihrer bequemern Lage, und der ihnen erwiesenen Nachsicht wegen, bey weitem nicht so starke Antriebe zur Ordnung, zum Fleiß und zur Sittlichkeit haben.

Aus ähnlichen Ursachen ist es auch nicht möglich daß das Chorsingen an sich selbst zum Müßiggang verleiten kann. Armuth ist schon selbst ein Sporn zur Thätigkeit, und wird daher mit Recht die Mutter der Wissenschaften und Künste genannt. Da nun der Chorschüler außer der Zeit, die er auf das Chorsingen und auf die Uebungen und Vorbereitungen zur Kirchenmusik zu verwenden hat, auch noch manche Stunde auf Nebengeschäfte zum Erwerb seines völligen Unterhalts verwenden muß, und daneben nicht weniger seine Schulstunden besuchen soll, so läßt sichs kaum begreifen, wie er unter solchen Umständen sich an Müßiggang gewöhnen, oder durch irgend etwas dazu verleitet werden

den könnte. Wenn also dessen allen ungeachtet unter den Choristen Müßiggänger gefunden werden, so ist es wiederum nicht die Schuld der Anstalt, sondern der Vorgesetzten, die es an gehöriger Aufsicht fehlen lassen, und ihre Untergebene nicht zur ordentlichen Verrichtung ihrer Geschäfte anhalten.

Was endlich den Mißbrauch der Wohlthaten betrift, dessen sich viele Choristen schuldig machen sollen, so muß er von selbst wegfallen, so bald es mit den vorhergehenden Punkten seine Richtigkeit hat. Denn dieser Mißbrauch ist nichts als eine Folge jener Mißbräuche. Sind jene gehoben, so ist auch dieser gehoben. Man höre über diesen Vorwurf einen Schulmann selbst reden, der auf Veranlassung eines Aufsatzes wider die Chöre (Magdeburgische gemeinnützige Blätter, 2ter Band St. 13. 22 und 23.) bewogen wurde, seine Meinung darüber auf eine billigere, menschenfreundlichere Art zu sagen, als viele seiner Amtsbrüder, die die Sache offenbar zu einseitig beurtheilen, vor und nach ihm gethan haben. Dieser Sachkundige, und eben deswegen billig denkende Mann sagt: „es trift ja dieser Vorwurf nicht alle, nicht den größten Theil. Es hat, ich will aufrichtig seyn, von Zeit zu Zeit einige gegeben, die durch Unfleiß, durch Roheit der Sitten, uns lehrern Mißvergnügen verursachten; dagegen haben wir an vielen die Freude gehabt, daß sie unsern Erwartungen entsprachen, und gegenwärtig müssen wir den meisten das Zeugniß geben, daß sie es zu ihrem Bestreben machen, sich unsere Zufriedenheit zu erwerben. Wenn ja ehedem mancher junge Mensch es sich verzieh, die guten Sitten zu verletzen, und die Gesetze des Wohlstandes hier und da zu übertreten, so lag vielleicht die Schuld darin, daß wir zu wenig Mittel in Händen hatten, ihn, der ganz unabhängig unter niemands näherer Aufsicht lebte, zu leiten, und auf einen guten Weg zu führen, vielleicht darin, daß wir zu wenig mit den Wohlthätern unserer Schüler ihrentwegen in Verbindung standen, und uns folglich ein wichtiges Mittel fehlte, den Zügellosen im Zaum zu halten, den Trägen in Thätigkeit zu setzen, den der auf irrigem Wege war, zurück zu führen." Dieser menschenfreundliche Mann thut hierauf den Bürgern von Magdeburg den Vorschlag, von ihm oder vom Direktor des Chors zu Anfang eines jeden Monats Zeugnisse über das Verhalten der Schüler zu fordern, damit kein Chorist sich ihrer Wohlthaten ferner unwürdig machen kann. Er glaubt am Schlusse seines Aufsatzes, dieß vereinigte Bestreben der Bürger und Schullehrer werde von den gesegnetesten Folgen für die Schule, für die Stadt und für das Vaterland seyn. Dieß ist die Sprache eines billigen Mannes, eines Mannes, der dem ärmern Jüngling eben so viele Nachsicht schuldig zu seyn glaubt, als dem reichern, der solche Fehler und Versehen, die die sämmtliche Jugend mit einander gemein hat, noch nicht für hinreichend hält, eine Anstalt zu zerstören, die Jahrhunderte lang bestanden, unendlich vielen jungen Leuten fortgeholfen hat, und dem Staat und der Kirche auf die mannigfaltigste Art nützlich gewesen ist. Dieß ist die Sprache eines einsichtsvollen Mannes, der es weiß, daß nicht alle Menschen auf einerley Wegen und durch einerley Mittel zur Bildung und zur Glückseligkeit geführt werden können und sollen; der einen Gegenstand nicht einseitig sondern aus allen seinen Gesichtspunkten betrachtet, und ihn nicht sogleich verwirft, wenn neben unendlichen Vortheilen, auch einige Mängel damit verbunden sind; der endlich überhaupt von dieser Anstalt keinen höhern Grad von Vollkommenheit fordert, als wir von allen menschlichen Anstalten fordern können, die sämmtlich das Gepräge menschlicher Unvollkommenheit mehr oder weniger an sich tragen.

Warum wollen wir mit den Chören nicht schon zufrieden seyn, wenn die Vortheile, die sie stiften, nur zahlreicher sind, als die Nachtheile, die man ihnen Schuld giebt? Ist etwas in der Welt, das nicht gemißbraucht, und es sey an sich so nützlich als es wolle, dadurch nicht auch schädlich werden kann?

Nil prodeſt, quod non laedere poſſit idem. Ovid. 2. Triſt. 47)

Von den Organisten.

§. 40.

Außer den Singe-Chören stehn auch die Organisten mit den Cantoraten in Verbindung, weil ihnen obliegt, bey den Kirchenmusiken mit der Orgel zu accompagniren. Aber eben der Mangel an Kenntniß in musikalischen Sachen, der die Cantorate und Chöre nach und nach so weit herunter gebracht hat, wie wir im Vorhergehenden gesehen haben, hat auch auf das Organistenwesen den nachtheiligsten Einfluß bewiesen, so daß es jetzt so weit gekommen ist, daß man sich kaum noch einen Begriff davon machen kann, was ein tüchtiger Organist seyn soll und muß, und was er wirklich in vorigen Zeiten häufig gewesen ist. Ich sage häufig: denn tüchtige Organisten müssen eine so große Summe von musikalischen Kenntnissen der edelsten Art, und so viele Kunstfertigkeiten in sich vereinigen, daß sie niemals allgemein gewesen seyn können.

§. 41.

Ein Organist ist für die Kirche auf vielerley Art wichtig. Der Choralgesang, der einen großen Theil des protestantischen Gottesdienstes ausmacht, würde ohne Hülfe der Orgel in ein unordentliches Geschrey ausarten, da besonders in unsern Tagen so wenige Glieder der Gemeinde im Stande sind, auch die leichtesten Fortschreitungen der Tone in dem einfachsten Gesange, rein und mit Festigkeit zu intoniren. Die Orgel erhält also die Gemeinde in dem einmal angenommenen Tone und bedeckt noch außerdem das viele Unreine, was beym Zusammenklang so viel ungeübter Stimmen unvermeidlich ist. Schon von dieser Seite allein, ist der Dienst des Organisten, wenn er seine Orgel gehörig zur Erreichung dieses Zwecks zu gebrauchen weiß, von großem Nutzen. Dieser Nutzen ist indessen noch von der Art, daß ihn allenfalls auch ein Stümper, der noch nicht die mindesten Ansprüche auf die eigentlichen Verdienste eines guten Organisten hat, schon stiften kann. Die Melodien sind vorgeschrieben. Man braucht also nur Noten und Orgeltasten zu kennen und dabey auf die Gemeinde zu hören, so ist man im Stande diesen Dienst zu leisten. Es giebt aber eine Art, den Choral zu spielen, die jenen Nutzen nicht ausschließt, aber einen andern damit verbindet, der noch ungleich wichtiger ist, weil die Gemeinde dadurch nicht bloß in Ordnung und im Ton erhalten, sondern auch zugleich zum Gefühl des im gesungenen Liede liegenden Inhalts und Ausdrucks genöthiget wird. Diese Art den Choral zu spielen ist nur von einem solchen Organisten zu erwarten, der mit den Geheimnissen der Harmonie und Modulation vollkommen bekannt, und noch außerdem selbst der würksamsten religiösen Gefühle fähig ist. Die Bekanntschaft mit der Harmonie und Modulation setzt ihn in den Stand, seinen Choral mit solchen Harmonieen zu begleiten, die nicht im gemeinen Leben verbraucht und abgenutzt werden, sondern, ohne unnatürlich oder gezwungen zu seyn, so fremdartig und von allem Gewöhnlichen entfernt sind, daß sie eben so fremdartige und im gemeinen Leben ungewöhnliche Gefühle erregen können. Da unsere meisten Choralmelodien sehr alten Ursprungs, und selbst diejenigen, welche wir aus den Zeiten der lutherischen Reformation noch gebrauchen, sämmtlich in den alten Griechischen Tonarten gedacht sind, die ein gewisses fremdes,

47) Was gar nicht mißverstanden werden kann, hat wenig Sinn und was nicht gemißbraucht werden kann, wenig Kraft zum Gebrauch. Woldemar. S. 132.

vielleicht bisweilen steifes Wesen in ihren Fortschreitungen haben, so muß der Organist die Natur und den wahren Gebrauch dieser alten Tonarten aus dem Grunde kennen, weil er sie sonst des ihnen eigenen kräftigen und feyerlichen Ausdrucks beraubt, der sie von den andern im gemeinen Leben üblichen Tonarten so unterscheidet wie ungefähr die Sprache der Bibel von der ungleich biegsamern Profan-Sprache unterschieden seyn mag. Will ein Organist diesen alten Tonarten ihr Recht zu thun, und ihrem wahren Geiste gemäß eine Choralmelodie mit fremdartigen und doch natürlichen Harmonien zu begleiten, so wird sein Spiel eine ganz andere Wirkung hervorbringen, als durch die Art und Weise, in welcher der Choral in unsern Tagen von den meisten Organisten gespielt wird, geschehen kann. Die Gemeinde im Tone und in Ordnung zu erhalten, ist nur ein Theil des Dienstes, den die Orgel leisten kann; weit größer ist der mit jenem verbundene Dienst, den Inhalt des Liedes auszudrücken, und dadurch die allgemeine Erbauung zu befördern und zu vermehren. Zur Erreichung dieses Zwecks hatten die ehemaligen guten Organisten das Gesangbuch statt des Choralbuchs auf dem Orgelpulte, um den jedesmaligen Gesang selbst mitsingen, und denselben auf diese Weise desto besser nach dem verschiedenen Inhalt der einzelnen Verse mit der Orgel begleiten zu können. Die neuern Organisten haben schon ihre Hände voll mit dem bloßen Treffen des vorgeschriebenen Chorals zu thun, können sich also auf diese Art den Choral zu spielen, die ohne einen hohen Grad von Kunstfertigkeit nicht erreicht werden kann, auch nicht einlassen.

§. 42.

Nicht weniger wichtig sind für den Kirchengesang die zweckmäßigen Vorspiele eines guten Organisten, aber theils mit ähnlichen, theils mit noch größern Schwierigkeiten verbunden, als das gute Choralspielen selbst. Durch das Vorspiel soll der Organist nicht bloß den Ton und die Melodie des darauf folgenden Liedes angeben, sondern auch zum Inhalt und zum Charakter desselben vorbereiten. Dieß kann unmöglich durch auswendig gelernte Stücke geschehen, sondern erfordert einen sehr geübten Harmonisten der im Stande ist, aus freyem Geiste sein Vorspiel dem Ausdruck eines jeden Liedes insbesondere anzupassen. Wie kann dieß durch einen Organisten bewirkt werden, der die Orgelkunst so wenig in seiner Gewalt hat, daß er schon froh seyn muß, den Ton der Melodie nur durch ein paar Choralgriffe angeben zu können, oder, wenn er etwas mehr thun zu können glaubt, sich mit Passagen aus bekannten Stücken oder mit einem Flickwerk von bald muntern, bald traurigen, bald langsamen, bald geschwinden, bald singbaren, bald springenden Gedanken hören läßt, anstatt Einheit des Charakters durch die Entwickelung und kunstreiche Ausführung eines dem Liede angemessenen Hauptsatzes zu beobachten? Nichts kann zweckloser und nachtheiliger für die Erbauung seyn, als ein so schlechtes aus vielerlen heterogenen Sätzen zusammen gestücktes Vorspiel, so wie hingegen nichts rührender und erbaulicher ist, als ein solches, welches durch zweckmäßige Wahl und Verbindung der Gedanken zum Gefühl des im darauf folgenden Liede enthaltenen Charakters vorbereitet, und das Herz gleichsam den Eindrücken desselben öffnet. Da durch die Verschiedenheit des Inhalts der Lieder, die aus Lob- Dank- Buß- und Trostliedern bestehen, auch eine große Verschiedenheit in der Art und im Charakter der Vorspiele nothwendig gemacht wird, welche Veranlassung zum mannigfaltigsten Gebrauch der Orgel in ihrem ganzen Umfange giebt, so daß das Vorspiel bald feyerlich und prächtig, wie beym Anfang des Gottesdienstes, bald gemäßigt und gelassen, bald traurig und klagend ꝛc. seyn muß, lauter Eigenschaften, die eine unendlich verschiedene Behandlung erfordern; so läßt sich leicht begreifen, daß die Organistenkunst, wenn sie der Kirche nützen soll, keine kleine Kunst seyn kann, daß vielmehr ein guter Organist nicht nur die Künste aller andern Musiker in sich vereinigen, sondern auch noch manche besitzen muß, die ihm nur allein eigen und unent-

behrlich sind. Hierher rechne ich vorzüglich den Umstand, daß er alles unvorbereitet, aus seinem Geiste dem vorhabenden Affect gemäß ausführen muß, eine Kunst, die mehr Erfindungskraft, Kunstfertigkeit und Gefühl des Zweckmäßigen erfordert, als man gemeiniglich glaubt, und ohne welche nothwendig alle Vorspiele in eine leere, nichtsbedeutende, und der Erbauung nachtheilige Dudeley ausarten müssen.

§. 43.

Ein Organist, welcher den Choral auf die vorbeschriebene Art spielen kann, und im Stande ist, durch sein Vorspiel den Inhalt desselben vorzubereiten, leistet zwar schon viel, aber noch nicht alles, was von ihm gefordert werden kann. Er muß außerdem auch noch ein guter Accompagnist seyn, um auch der Kirchenmusik ihr volles Recht thun zu können, deren Ansprüche an ihn nicht minder mit Schwierigkeiten, obgleich von anderer Art verknüpft sind. Zum guten Accompagnisten gehört:

1) Daß er ein fertiger Notenleser sey. Zum Notenlesen gehört nicht bloß das Notentreffen an sich selbst, sondern auch das Treffen derselben in der einem Stück angemessenen Bewegung und Charakter in allen Graden der Geschwindigkeit.

2) Eine vollkommene Kenntniß der Harmonie, nebst der Fertigkeit, sie nach den über die Grundstimme geschriebenen Zahlen richtig und rein, auch dem Charakter des Stücks so wie der Lage und dem Gange der Melodie gemäß, bald vollstimmig, bald weniger vollstimmig, bald in dieser, bald in jener Octave zu spielen.

3) Muß er im Stande seyn, aus allen Tonarten, auch den ungewöhnlichsten mit Leichtigkeit und Sicherheit zu spielen. Da fast alle Orgeln höher, oder gar in den so genannten hohen Chorton das heißt: entweder einen ganzen Ton, oder eine kleine Terz höher gestimmt sind, als andere Instrumente gestimmt werden, so muß der Organist, wenn er z. B. ein Vorspiel zu einer Kirchenmusik aus dem D dur machen will, nicht aus dem D sondern aus dem Es dur präludiren können. Die dabey vorkommenden gewöhnlichen Ausweichungen können schon in so entlegene Töne führen, daß ein Organist, der ihrer nicht mächtig ist, und doch in einem solchen Tone präludiren soll, es unmöglich gut machen kann. Selbst die Collecten, welche die Prediger in einem gewissen Tone absingen, und welche mit der Orgel in dem nemlichen Tone beantwortet werden müssen, machen diese Fertigkeit des Organisten aus allen Tönen spielen zu können, unentbehrlich. Denn wer kann verlangen, daß der Prediger beym Absingen der Collecten immer gerade diejenigen Töne treffe, aus welchen der Organist nur spielen kann?

4) Muß der Accompagnist die Transponirkunst vollkommen in seiner Gewalt haben, das heißt: er muß ein jedes Tonstück sogleich um so viel Töne als es nöthig ist, höher oder tiefer spielen können, als er es in den vor sich liegenden Noten geschrieben findet. Besitzt der Organist diese Geschicklichkeit nicht, so verursacht er entweder dem Cantor die Mühe, bey jeder Kirchenmusik eine besonders eingerichtete Stimme für ihn ausschreiben zu müssen, oder er ist nicht im Stande, in Fällen, wo dieß nicht geschehen kann, seiner Accompagnisten-Pflicht Genüge zu thun. Die Schwierigkeiten dieser Forderung sind nicht klein. Wer die Sache nicht selbst kennt, kann sich vielleicht am leichtesten einen richtigen Begriff davon machen, wenn er die Transponirkunst mit jener Geschicklichkeit vergleicht welche Personen besitzen, die im Stande sind, etwa ein Französisch geschriebenes Buch sogleich jemand im Deutschen vorzulesen, oder auch umgekehrt. Aus der fremden Sprache in die Muttersprache ist diese Uebersetzung leichter als aus der

Muttersprache in die fremde; eben so ist die Transposition leichter aus dem ungewöhnlichen Ton in den bekannten, als aus dem bekannten in den ungewöhnlichen.

§. 44.

Endlich gehört zu den unentbehrlichen Eigenschaften eines guten Organisten noch die Kenntniß des Orgelbaues, damit er seine Orgel gehörig im Stande erhalten, und kleinen unvermeidlichen Mängeln, die theils durch Witterung, theils auch durch Gebrauch und Abnutzung verursacht werden, abzuhelfen wisse. Die Nothwendigkeit dieser letzten Eigenschaft eines guten Organisten ergiebt sich schon daraus, daß man nur an wenigen Orten Orgelmacher hat, die bey vorkommenden Mängeln sogleich zu Hülfe gerufen werden können, und daß die beste Orgel in den Händen eines Organisten der kleinen Fehlern nicht selbst und ohne Verzug abzuhelfen weiß, nothwendig in wenig Jahren in Verfall gerathen muß. Daß ein Organist die veränderlichen Stimmen seiner Orgel, dergleichen die Rohr- oder Schnarrwerke sind, selbst muß nachstimmen können, wenn sie durch Gebrauch oder Witterung unrein geworden sind, ist ohnehin eine Sache die sich von selbst versteht. Derjenige, der dieß nicht kann, ist in seinem Fache noch eben unbewandert als ein Clavierist der nicht im Stande ist, bisweilen einen einzelnen oder mehrere Töne auf seinem Instrumente nachzustimmen. Die Stimmung des ganzen Werks bleibt billig dem Orgelmacher überlassen; aber der Organist muß so viele Kenntniß davon haben, daß er im Stande ist, dem Orgelmacher wenigstens mit Rath an die Hand zu gehen, damit sein Werk durch eine gute Temperatur in allen Tonarten brauchbar gemacht werde.

§. 45.

Die angegebenen Eigenschaften sind jedem Organisten unentbehrlich, der sich der Kirche nützlich machen will. Man hat dieß von jeher eingesehen, und sieht es noch ein, wie man aus der Art und Weise schließen kann, nach welcher man ehedem die Proben bey Besetzung der Organistenstellen eingerichtet hat und sie noch einrichtet. Man läßt präludiren, accompagniren und einen Choral spielen, dem äußern Scheine nach eben so, wie es unsere Vorfahren thaten. Allein unsere Vorfahren gingen meistens strenger und gewissenhafter dabey zu Werke, als es in unsern Zeiten geschieht. Es kommt nicht darauf an, daß bloß präludirt, accompagnirt und ein Choral gespielt wird, sondern auf die Art und Weise mit welcher dieß alles verrichtet wird. Um hierin ganz sicher zu seyn, um mit Gewißheit urtheilen zu können, ob ein Candidat hinlängliche Kenntnisse in der Harmonie und in ihrer zweckmäßigen Anwendung besitze, begnügte man sich nicht damit, ihn bey den Prüfungen bloß vorspielen, accompagniren und einen Choral spielen zu lassen, sondern man schrieb ihm ein Thema vor, über welches er nach den Regeln der Harmonie extemporiren und es als Fuge, als Trio, als Quatuor, als Vorspiel zu einem Choral ausführen, und wenn alles dieses geschehen war, alle diese Aufgaben auch noch zu Papier bringen mußte. Das Thema wurde ihm nur wenige Minuten vor der Probe auf den Orgelpult gelegt, damit man gewiß seyn konnte, daß alles wirklich extemporirt werde, und die schriftliche Ausarbeitung mußte wenige Tage nach der öffentlichen Prüfung eingeliefert werden. Da die Kirchenpatronen unmöglich so viele Uebung und Erfahrung in diesem Fache haben können, um die Fähigkeiten eines Candidaten selbst mit Sicherheit zu beurtheilen, so wurde die Prüfung gewöhnlich einem Manne übertragen, der allgemein dafür bekannt war, daß er die Sache vollkommen verstand, und noch ausserdem den Ruf der Rechtschaffenheit und Unbestechlichkeit hatte. Ein solcher Mann wurde oft viele Meilen weit zu einer solchen Prüfung verschrieben. In jetzigen Zeiten wird dieß Geschäft gewöhnlich dem Cantor oder Musikdirektor einer Stadt aufgetragen, der aber mehren Theils selbst nicht weiß, was zur wahren Organistenkunst gehört. Sie sollen dem

Candidaten an den Puls fühlen, sagt Mattheson in seiner Organistenprobe, und wissen selbst nicht wo er sitzt.

§. 46.

Durch die Wahl solcher Examinateren, und durch hundert andere Umstände, die sämmtlich ihren Grund in dem Mangel an Kenntniß der Sache haben, ist es nach und nach so weit gekommen, daß ein wahrer guter Organist in unsern Tagen unter die großen Seltenheiten gerechnet werden muß. Diejenigen, welche diesen Namen verdienen, und ihrem Stande unter uns noch Ehre machen, sind theils in sehr geringer Anzahl in Deutschland zu finden, theils sind sie auch noch aus den ältern guten Musikschulen, oder haben sich wenigstens nach den Werken der ältern gründlichen Orgelcomponisten gebildet. Die neuere Generation von Organisten hat sich, da sie sah, wie wenig man von ihr forderte, und wie leicht sich dieß wenige erreichen ließ, von dem beschwerlichen Wege des wahren Orgelstudiums so weit entfernt, daß man nunmehr völlig Verzicht darauf thun muß, bey unsern gottesdienstlichen Versammlungen durch ein zweckmäßiges, bewegliches und andächtiges Orgelspiel einmal zu einer heiligen Empfindung, zu einem heiligen Schauder hingerissen zu werden.

§. 47.

Allein nicht bloß die angeführten Umstände sind Schuld am jetzigen Verfall des wahren Orgelstudiums; auch die kümmerlichen Besoldungen, die mit den meisten Organistenstellen, selbst in angesehenen und reichen Städten verbunden sind, tragen das ihrige dazu bey. In den frühern Zeiten, da die unentbehrlichsten Bedürfnisse des Lebens in so geringem Preise standen, daß man mit einem Thaler mehr ausrichten konnte, als jetzt mit zehen, konnten die kleinen Besoldungen wohl hinreichen einen Mann zum erforderlichen Studium seiner Kunst zu ermuntern, um so mehr, da mit den stehenden Besoldungen noch Accidentien bey Trauungen, Begräbnissen ꝛc. verbunden waren, und ein guter Organist noch ausserdem von jedermann gesucht, geachtet und geehrt wurde. Jetzt fallen diese Accidentien nicht nur alle weg, weil öffentliche Trauungen und Leichenbegängnisse ꝛc. gänzlich abgekommen sind, sondern an vielen Orten sind sogar die an sich schon so kleinen Besoldungen nach und nach immer mehr und mehr vermindert worden, so daß es jetzt eine große Anzahl von Organisten giebt, die jährlich kaum 20 bis 30 Thaler einzunehmen haben. Wie ist es möglich, für solche Besoldungen gute Organisten zu verlangen? Wie kann ein Mann bey seinem kärglichen Einkommen, das Orgelstudium so zu seinem Hauptgeschäfte machen, wie es nothwendig seyn muß, wenn er das für die Kirche seyn soll, was er für sie seyn könnte? In kleinen Landstädten und den armen Kirchen läßt sichs freylich nicht erwarten, daß es hierin anders seyn oder werden könne. Daß es aber in vielen großen, ansehnlichen Städten, und an Kirchen die so viele Kapitalien haben, daß die jährlichen Zinsen bey weitem nicht für die Bedürfnisse derselben verbraucht werden können, nicht besser ist, daß man lieber (wie jetzt so häufig in den meisten Deutschen Städten geschieht,) herunter gekommene Personen, auch wohl Professionisten, die sich die Woche über die Finger steif arbeiten müssen, wenn sie nur nebenher einen Choral nothdürftig spielen können, zu Organisten macht, als die Besoldungen um etwas vermehrt, um Männer zu bekommen, deren Hauptgeschäft die Orgelkunst ist, ist eine wahre Entweihung des Gottesdienstes und ein unbegreiflicher Mißbrauch in der Anwendung und Bestimmung der Kirchengüter. Zu welchem andern Zwecke können wohl die Kirchen in vorigen Zeiten ihre Schenkungen erhalten haben, als dadurch den öffentlichen Gottesdienst feyerlicher prächtiger und erbaulicher zu machen?

Von den Stadtmusicanten.

§. 48.

Außer den Singchören und Organisten gehören auch noch die Stadt- oder Rathsmusici unter diejenigen Personen, die als Instrumentisten bey einer wohlbesetzten Kirchenmusik unentbehrlich und in dieser Rücksicht dem Cantor oder Musikdirektor untergeordnet sind, oder doch wenigstens seyn sollten. Auch diese Classe von Musikern ist nicht mehr von der Beschaffenheit, daß sie in unsern Tagen ein großes zur Erbaulichkeit des musikalischen Gottesdienstes beytragen könnte. Als Thürmer, die zu gewissen Stunden des Tages, und bey gewissen öffentlichen Feyerlichkeiten auf dem Thurme der Hauptkirche einer Stadt Choräle oder andere Stücke blasen müssen, damit es die ganze Stadt höre, genießen sie aus den Stadtcassen gewöhnlich eine sehr mäßige Besoldung nebst einigen andern Vortheilen; als Kirchenmusici genossen sie aus den Kirchencassen ehemals mehr als jetzt. Es wurden von den Kirchen nicht nur Instrumente für sie angeschafft und unterhalten, so lange noch bloß Blasinstrumente, nemlich Zinken, Posaunen rc. bey der gottesdienstlichen Musik im Gebrauch waren,*) sondern späterhin, nachdem auch Saiteninstrumente eingeführt wurden, erhielten sie außer einer Kleinigkeit für ihre Bestellung der Kirchenmusik an verschiedenen Orten auch einige Vergütung unter dem Namen Saitengelder. Die letzte Rubrik findet sich aber in heutigen Kirchenrechnungen nicht mehr, so wie verschiedene andere, die in vorigen Zeiten sowohl diese Musikanten als die Organisten und Singechöre angingen. Die Stadt- oder Rathsmusikanten sind daher gezwungen, ihre Hauptsorge auf einen andern Zweig des Erwerbs zu richten, nemlich auf die Tanzmusik, die ihre Mühe weit besser belohnt, als die Kirchenmusik, und die sie sowohl in den Städten als in dem dazu gehörigen Gebiete zu besorgen gewöhnlich ein ausschließendes Recht haben. Daß diese Tanzmusik unmöglich eine gute Vorbereitung zur Kirchenmusik seyn kann, läßt sich leicht begreifen. Wo also die Stadt- oder Rathsmusikanten durch Stadt- und Kirchencassen nicht so gesetzt sind, daß sie jenen Erwerbszweig bisweilen an gemeine Bierfiedler freywillig abtreten können, ohne dadurch ihr ordentliches nothdürftiges Auskommen zu schmälern, da wird ihr Beytrag zur gottesdienstlichen Erbauung nie beträchtlich werden. Sie sollten wenigstens in den Stand gesetzt werden, ihren Erwerb durch Tanzmusik bloß auf solche Gelegenheiten und gesellschaftliche Feste einschränken zu können, wobey eine anständige, nicht aber eine ausgelassene Fröhlichkeit, mit Einem Worte, wobey guter Ton und gute Sitten herrschen. Alle übrigen Gelage, die etwa sonst noch in ihrem Distrikt vorfallen, sollten sie den gemeinen Bierfiedlern überlassen. Auf solche Weise würde ihr eigenes Gefühl für Anständigkeit und Sittlichkeit unterhalten, und sie fähig gemacht, sich zu ihren kirchlichen Geschäften gehörig vorzubereiten, um sie sodann so wie sichs gebührt, verrichten zu können.

§. 49.

Bey einer solchen Beschaffenheit alles dessen, was zu einer Kirchenmusik erforderlich und unentbehrlich ist, läßt sich nun leicht begreifen, wie die musikalische Erbauung bey unserm Gottesdienste beschaffen seyn könne. Die Cantoren sind genöthigt, ihren Unterhalt durch Schularbeiten zu erwerben, die nicht geschickt sind den musikalischen Geist zu erheben. Bey der Anstellung der-

*) Dergleichen Instrumente fanden sich ehedem in allen Kirchen ansehnlicher Städte. In der schon angeführten Ordnung der Thomasschule zu Leipzig ist es auch zum ausdrücklichen Gesetz gemacht, daß dem Cantor jährlich ein Verzeichniß der musikal. Instrumente, die die Stadt-Pfeifer bey sich haben, ausgeantwortet werden soll, damit er wissen möge, was von denselben bey der Hand, und zur Musik in der Kirche zu gebrauchen sey. An den meisten Orten sind jetzt diese Instrumente aus Mangel der Aufsicht verloren gegangen.

selben wird ihre Kenntniß in der Musik als Nebensache betrachtet, die sich nach der Meinung der meisten Scholarchen wohl finden werde. Daher so viele Cantoren in den angesehensten Städten, die kaum die ersten Elemente der musikalischen Wissenschaften kennen, die folglich unmöglich ihre Chöre gehörig unterrichten, zweckmäßige Kirchenmusiken wählen, einrichten oder selbst componiren können. Die Chöre sind verfallen und verfallen nicht bloß aus Mangel an hinlänglicher Unterstützung von Seiten der Bürgerschaften wie man vorgeben will, sondern hauptsächlich aus Mangel an Unterricht und Aufsicht immer mehr. Ihr Gesang auf den Straßen ist ausgeartet, ist von kunstreichen Motetten und andern erbaulichen geistlichen Gesängen, wodurch der Geschmack an edler Musik gebildet und unterhalten wurde, in Opernarien und Gassenhauer übergegangen, die allen Geschmack, und selbst das Wohlgefallen an wahrer Musik vernichten. Diese Ausartung beweist ihre Einwirkung auf die Ausführung und den Vortrag der Kirchenmusik, die dadurch allen Geist, alle Würde, folglich auch allen wahren Werth verliert. Die Organistenstellen sind der kümmerlichen Besoldungen wegen meistens mit Leuten besetzt, die die große Orgelkunst als eine Nebensache behandeln müssen, die kaum nothdürftig einen Choral spielen, vielweniger die höhern Pflichten eines Organisten erfüllen, und durch ein zweckmäßiges Accompagnement zur guten Wirkung einer Kirchenmusik beytragen können. Die Stadt- und Rathsmusici endlich sind gezwungen, ihr Brot durch Tanzmusik zu verdienen, die sie unfähig macht, in der Kirche ihre Pflicht so wie sichs gebühret zu erfüllen. So ist das ganze zu einer Kirchenmusik gehörige Personale durch einreissene Mißbräuche, durch Mangel gehöriger Aufsicht und zweckmäßiger Verfügungen und durch übertriebene Sparsamkeit nach und nach außer Stand gesetzt worden, das zu leisten was es leisten sollte und könnte. So ist aus dem Gesang ein Vokal-Gebloke, aus den Vorspielen und dem Accompagnement auf den Orgeln ein Dudeln, aus der Begleitung mit Saiteninstrumenten ein Kratzen und Fiedeln, aus dem Blasen der Trompeten ein Lärmen, womit man noch einmal die Mauern von Jericho umstürzen könnte, aus dem Pauken ein Prügeln, und aus der ganzen Kirchenmusik etwas geworden, dem man kaum einen Namen geben kann. Sollte man nicht aus der Gleichgültigkeit, mit welcher dieses musikalische Unwesen in der Kirche geduldet wird, und aus der Vernachlässigung aller Mittel, wodurch die Sache verbessert werden könnte, fast schliessen, man sehe eine solche mißtönende Musik, die im gemeinen Leben für die abscheulichste gehalten wird, gerade für die Kirche als die zweckmäßigste an? Sollte in unsern Zeiten eine gute erbauliche Kirchenmusik weniger zur Verschönerung und zur Feyerlichkeit des öffentlichen Gottesdienstes nöthig seyn, als sie es in vielen vorhergehenden Jahrhunderten war?

Vierter Abschnitt.

Von der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik.

§. 50.

Daß man die Kirchenmusik noch für nothwendig hält, beweist selbst die Geduld, mit welcher man sie ihrer schlechten Beschaffenheit ungeachtet noch an den meisten Orten erträgt. Nur in wenig Städten ist man so weit gegangen, sie gänzlich abzuschaffen, und dadurch die Stadtkirchen den armen Dorfkirchen ähnlich zu machen, die aus Noth gezwungen sind, sich auf den bloßen Choralgesang einzuschränken. Aber es ist nicht genug, sie in ihrer jetzigen Gestalt beyzubehalten, sie muß verbessert, sie muß der Kirche nützlich gemacht werden. Die größere Aufklärung in den neuern Zeiten hat schon so manche Verbesserung in andern Stücken des öffentlichen Gottesdienstes hervorgebracht; warum soll

soll die Kirchenmusik allein sich keiner ähnlichen Sorgfalt zu erfreuen haben? Unsere alten Gesangbücher enthielten manche Lieder, die unsern durch eine bessere Cultur fast aller Wissenschaften entstandenen gereinigtern Begriffen über das Wesen einer würdigen Gottesverehrung als zweckwidrig und wohl gar ungereimt vorkamen. Man hat die Gesangbücher deswegen nicht abgeschafft, auch nicht in ihrer zweckwidrigen Gestalt bloß beybehalten, sondern verbessert. Man hat das Ungereimte ausgemerzt, und an dessen Stelle vernünftige und erbauliche Gedanken gebracht. Man hat gefühlt und begriffen, wie wenig der Gottheit damit gedient seyn könne, daß die Versammlung der Christen im Tempel eine unreine, ungesunde Luft einathme, und hat Sorge getragen, den Kirchen nicht nur überhaupt ein freundlicheres, reinliches Ansehen zu geben, sondern auch den alten Gebrauch aufzuheben, nach welchem sie Jahrhunderte lang zu wahren Todtengrüften gemacht wurden. Selbst das Predigen hat Verbesserungen erhalten, die es der neuern Aufklärung gemäß erbaulicher und nützlicher machen, als es in vorigen Zeiten seyn konnte. So ist in allen Stücken des öffentlichen Gottesdienstes für Verbesserungen gesorgt worden, nur in der Musik, diesem Hauptstück, ohne welches kein Gottesdienst feyerlich und prächtig seyn kann, nicht. Die alten schmutzigen ungesunden Kirchen sind gereinigt, die gemahlten und geschnitzten Carricaturen von Engeln und Aposteln sind weggeschafft, die Predigten sind zum nützlichen Unterricht in religiösen und moralischen Gegenständen umgeschaffen worden, aber die Musik ist und bleibt noch ein unverständliches Geräusch von schlecht gestimmten und noch schlechter gespielten Violinen, vom Singen eines Haufens aus vollem Halse durch einander schreyender Chorknaben, und vom Accompagnement eines Organisten, der bald zu früh bald zu spät dazwischen fällt. In Städten, wo außer der Kirche die Tonkunst einen so wichtigen Theil des einsamen häuslichen und des öffentlichen gesellschaftlichen Vergnügens ausmacht, wo durch diesen häufigen Gebrauch der Geschmack daran so sehr verfeinert und ausgebildet wird, muß eine solche Kirchenmusik nothwendig vom nachtheiligsten Einfluß für den öffentlichen Gottesdienst überhaupt seyn, wie es auch die Erfahrung schon genug bewiesen hat. Wer kann mit Vergnügen zur Kirche gehen, um sich zu erbauen und in guten religiösen Gesinnungen zu stärken, wenn er in seiner Erbauung durch die Musik entweder gestört wird, oder sie durch die Beleidigung seines gebildeten musikalischen Geschmacks theuer erkaufen muß. Unsere Tempel sollen Sitze des besten Geschmacks in Künsten und Wissenschaften seyn, so wie sie es bey den gebildetsten Völkern des Alterthums gewesen sind. Luther war nicht der Meinung, daß durchs Evangelium alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen sollten, wie etliche Abergeistliche vorgeben, sondern er wollte alle Künste, sonderlich die Musica gern sehen im Dienste deß, der sie gegeben und geschaffen hat.

§. 51.

Nicht bloß um der gebildetern Christen willen, ist eine Verbesserung unserer Kirchenmusik durchaus nothwendig, wenn sie nicht immer mehr und mehr aus den gottesdienstlichen Zusammenkünften verscheucht werden sollen, sondern auch um der Kunst selbst und sogar um des gemeinen Volks willen. Die gebildetere Classe kann, wenn sie sich auch aus den öffentlichen Versammlungen zurückzieht, allenfalls einen Ersatz durch eine geschmackvolle musikalische Privaterbauung finden. Ein geistliches Lied von Gellert, Sturm, Cramer ꝛc. nach den so vortrefflichen Compositionen von C. Ph. E. Bach, Rolle, Schulz, Hiller ꝛc. kann ihre Gefühle für Andacht so kräftig erwecken, unterhalten und stärken, daß sie allenfalls dieses öffentliche Erbauungsmittel entbehren kann. Ich sage allenfalls: denn so schön und vortrefflich dieses Erbauungsmittel an sich auch ist, so geht es doch nur ins Kleine. Unendlich stärker ist die Rührung und die Erbauung, wenn noch eine Menge von Nebenumständen zur Verstärkung der Rührung beytragen kann, und wenn der allgemeine Chorralge-

sang mit der künstlichen Figuralmusik, mit den Collecten und Responsorien, mit der Predigt ꝛc. abwechselt. Alle diese Umstände sind von einer hinreissenden Wirkung, wenn sie so sind, wie sie seyn müssen und seyn können. Ob also gleich der gebildete Christ sich allenfalls schadlos halten kann, das heißt: ob er gleich mit der guten Kirchenmusik noch nicht alle Mittel zur musikalischen Erbauung verliert, so ist doch die öffentliche wirksamer, vorzüglicher, folglich auch für ihn, wenn man nicht will, daß er sich der Kirche ganz entziehen soll, nothwendig.

§. 52.

Der zweyte Grund der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik liegt in dem Bedürfniß der Kunst selbst, wenn sie nicht nach Luthers Ausdruck zu Boden geschlagen werden und vergehen soll. Der der Kirche angemessene Styl ist die Quelle alles wahren Schönen, Großen, Erhabenen und Edeln in allen Künsten, und insbesondere in der Musik, auch selbst in ihrer außerkirchlichen Anwendung. Ist dieser heilige Styl verloren, so sind mit ihm zugleich auch alle höhern Eigenschaften der Kunst, die Darstellung der höchsten, reinsten moralischen Gefühle verloren. Was heißt heilig? Heilig heißt erhaben, edel, vorzüglich; es deutet in Rücksicht auf die höchste Bildung des Menschen den Besitz völlig rein-moralischer Gesinnungen und Gefühle an, so wie in Rücksicht auf die Kunst, die vollkommenste Darstellung solcher Gesinnungen und Gefühle. Jede höhere Vollkommenheit ist in diesem Sinne heilig. Der wahre Philosoph empfindet selbst im gemeinen Leben alles heiliger als andere Menschen; seine Gefühle grenzen stets an eine Art von Religiosität, so wie der wahre höhere Künstler stets in einer andächtigen, das heißt heiligen Entzückung lebt. Alle höhere Kunstwerke sind daher in ihrem Styl und Charakter ernsthaft, feyerlich und grenzen meistens etwas an den Ausdruck einer sanften Melancholie, gerade in der Art und Weise, wie die heiligen religiösen Gefühle beschaffen sind. So wie nun der Mensch unendlich dabey gewinnt, wenn er sich zu völlig reinen moralischen Gefühlen und Gesinnungen erheben kann, wenn er nicht bloß aus Verbindlichkeit und Pflicht, nicht aus Achtung oder Furcht fürs Gesetz, sondern ohne Gehorsam und Zwang bloß aus Liebe zur höhern moralischen Schönheit, die vollständigste Uebereinstimmung des vernünftigen Willens mit dem Sittengesetze beweiset; eben so gewinnt die Kunst an Vollkommenheit, an Ausdehnung und Kraft ihrer nützlichsten Wirkungen, wenn sie zur Darstellung und beständigen Unterhaltung so rein moralischer Gefühle sich erheben kann. Wenn der Welt an solchen Gefühlen gelegen ist, wenn dieser höchste Grad der Vollkommenheit moralischer Gefühle von der höchst möglichen Glückseligkeit unzertrennlich ist, warum ist ihr nicht auch an den Mitteln gelegen, die jene hohen heiligen Gefühle erwecken und unterhalten können?

Ein Boden, welcher nicht mit guten Früchten bepflanzt wird, trägt Unkraut. Der Verfall der heiligen Musik hat daher auch den Verfall des höhern, edlern Kunststils außer der Kirche nach sich gezogen, und die Zahl derjenigen unendlich vermehrt, welche in der Kunst nichts als einen zerstreuenden Sinnengenuß suchen, und es ihr auch unmöglich machen, auf eine andere Art zu wirken. Alles wahre Schöne, Ernsthafte, Feyerliche, Große und Erhabene, wird jetzt als veraltert angesehen und verachtet. Der Geschmack der komischen Operette ist der Maßstab geworden, mit welchem man ganz allein den Werth eines Kunstwerks bestimmen will. Die Mannigfaltigkeit der musikalischen Schreibarten ist fast verloren gegangen: man kennt und will keine andere als die komische. So wie die große Lesewelt nichts als Ritterromane schätzt, so weiß das große musikalische Publikum nichts als Operetten, oder solche Compositionen, die ihnen im Styl ähnlich sind, zu schätzen. Die edle Kammerschreibart, die zwischen der höhern Kirchen- und der komischen Schreibart das Mittel hält, ist für dieses Publikum schon viel zu ernsthaft, und wird fast spottweise mit dem Namen des Kirchen-

stols belegt, bloß weil sie nicht im so genannten neuen Geschmack ist. Gerade als wenn die edlern Empfindungen gebildeter Menschen, und mit ihnen die Darstellung derselben durch die Kunst nicht ewig schön und achtungswürdig seyn müßten. Sind denn diese edeln und würdigen Empfindungen, das höchste und schönste Ziel musikalischer Darstellungen, aus dem Kreis der Menschheit ganz und gar verschwunden? Sollten einzig und allein neu bestutterte Possenspiele unser musikalisches Vergnügen ausmachen?

Wie soll denn unsre Kunst dem Untergang entfliehn?
Auf welchen Lorber kann der Künstler sich verlassen?
Durch Fratzen wird man keine Graune ziehn,
Und keinen Händel durch Grimassen.

§. 52.

Endlich ist die Verbesserung der Kirchenmusik auch um des Volks willen nothwendig, weil sonst der Geschmack an edler Musik auch unter dieser Menschenclasse gänzlich verloren gehen muß. Für den Bürger und Handwerker, der gewöhnlich die ganze Woche hindurch mit Arbeiten beschäftigt ist, die nebenher kein Geistesvergnügen zulassen, ist der öffentliche Gottesdienst nicht bloß als ein Erbauungsmittel, sondern zugleich als eine Art von Schule zu betrachten, worin er Gelegenheit findet sich in moralischen Gesinnungen und Gefühlen zu üben. Wenn nun die Haupteigenschaften, welche im Begriff einer guten, ihrer Bestimmung gemäßen Kirchenmusik liegen, nichts anders sind, als eine deutliche, einfache und rührende Darstellung religiöser Wahrheiten, oder moralischer Gefühle durch Poesie, Gesang und damit verbundene Instrumentalbegleitung, so ist sie der Fassungskraft des gemeinen Mannes eben so angemessen als der gebildetern Classe, und kann in ihm nicht nur die nützlichsten Empfindungen erwecken und unterhalten, sondern ihn auch zu größerer Aufmerksamkeit auf den nachherigen religiösen oder moralischen Unterricht des Predigers vorbereiten. Es kommt dabey bloß auf die zweckmäßige Einrichtung einer solchen Musik an. Dieser erste Nutzen, welchen selbst der gemeine Mann aus einer guten Kirchenmusik ziehen kann, ist aber für ihn noch nicht der einzige. Da er keine Gelegenheit hat, außer der Kirche andere Musik zu hören, als den jetzt so sehr verdorbenen Gesang der Chöre auf den Straßen, das Blasen von den Thürmen, und die Tanzmusik in den gemeinen Schenken, wodurch sein Gefühl auch dem Genusse besserer Kunstschönheiten wenigstens einiger Maßen geöffnet werden könnte, und jede Vermehrung des Kunstgenusses zugleich bey allen Menschenclassen Vermehrung des Lebensgenusses ist, so bleibt für ihn die Kirche der einzige Ort, wo er sich dieses vermehrten Genusses fähig machen kann. Sie wird also für ihn eine Schule, worin er außer andern nützlichen Begriffen auch gereinigtere Begriffe von Kunstsachen bekommt, worin er nach und nach fühlen lernt, daß es außer der Tanzmusik noch andere Musikarten giebt, die ihn froh und heiter machen können, und daß die Tanzmusik, die ohnehin in seinem Lebenskreise fast stets mit nachtheiligen Umständen für seine Moralität begleitet ist, vielleicht weder die einzige noch die wahre sey, an welcher sich ein gut gesinnter Mensch ergetzen könne und müsse. So kann er nach und nach dahin gebracht werden, wilde Gelage zu fliehen, und seinen Lebensgenuß auch in dieser Rücksicht, so viel es sein Stand und seine Lage zuläßt, zu veredeln. Daß die Kirchen solche Schulen seyn können, hat kein Land so deutlich und auffallend bewiesen, als Italien, so lange die Musik daselbst noch nicht so verfallen war, wie sie es jetzt ebenfalls ist. Der geringste Italiäner war in Sachen der Musik und Mahlerey ein besserer Kenner und richtigerer Beurtheiler, als der größte Theil der übrigens gebildetern Classen in andern Ländern, bloß weil er in den Kirchen stets schöne Musik zu hören und schöne Gemählde zu sehen bekam. Wäre seine Kirchenmusik so beschaffen gewe-

sen, wie die unsrige in den meisten Städten, und bestünden die noch in den Italiänischen Kirchen befindlichen Werke der Mahleren und Bildhauerkunst aus solchen Carricaturen von Aposteln und Engeln wie in den unsrigen, so würde der Italiäner eben so ungereinigte Begriffe und Gefühle davon gehabt haben als der gemeine Deutsche. Hat aber der gemeine Italiäner dadurch verloren oder gewonnen? Gewonnen hat er, denn die Summe seines Lebensgenusses wurde vermehrt, weil mehrere Sinne als Werkzeuge desselben in ihm geübt und veredelt worden sind. Obgleich die innere Würde des Stils in den letzten Jahrzehenden durch die opera buffa ganz aus den Italiänischen Kirchen verdrängt worden ist, so hat doch die Nation ihren ehemaligen geläuterten Sinn für äussere Schönheit, für schöne Stimmen und reinlichen Zusammenklang noch erhalten, weil sie selbst ihre innerlich schlechte Musik noch immer mit schönen Stimmen zu hören bekommt.

Der Mensch muß zu allem Guten und Schönen gewöhnt werden. Alle Tugenden, alle große Eigenschaften des Geistes und Herzens sind nichts anders als Gewohnheiten. Uebung durch Unterricht und musterhafte Beyspiele, sind die beyden Wege zu solchen Tugenden und Eigenschaften zu gelangen. Da dem Volke die Uebung durch Unterricht nicht zu Theil werden kann, so muß ihm wenigstens die Uebung durch Beyspiele nicht entzogen werden. Seine Sinne sind nicht minder fähig, bis zu einem gewissen Grade geläutert zu werden, als die Sinne der höhern Classen, und was es seinen Kräften und seiner Lage nach nicht erreichen kann, ist ihm entbehrlich. Der Genuß gewisser höherer Feinheiten der Kunst ist immer nur für wenige: aber edle Simplicität des Stils und Ausdrucks für alle, wenn sie nicht durch entgegen gesetzte Eigenschaften, durch leere unbedeutende und niedrige Klingeleyen verdorben und verwöhnt werden.

Fünfter Abschnitt.

Von den Mitteln wodurch der verfallenen Kirchenmusik wieder aufgeholfen werden kann.

§. 54.

Tadeln ist leichter als besser machen. Vorzüglich leidet dieses Sprichwort seine Anwendung, wenn öffentliche Anstalten getadelt werden, die gewöhnlich mit so vielerley Nebendingen verwebt sind, daß man leicht das Mangelhafte derselben sehen und fühlen kann, aber oft nicht im Stande ist, alle Hindernisse wegzuschaffen, die der Abstellung ihrer Mängel im Wege stehen. Wer indessen die Gebrechen einer Anstalt nicht einseitig, sondern in ihren mannigfaltigen Verbindungen mit Nebenumständen übersieht, wird immer Mittel anzugeben wissen, wodurch, wenn nicht alles, doch sehr vieles verbessert werden kann. Eine in Verfall gerathene Anstalt kann ohnehin nur nach und nach wieder gehoben werden, so wie sie auch nur nach und nach in Verfall gerathen ist. In der vollen Ueberzeugung, daß die Kirchenmusik, mit allem, was mit ihr zusammen hängt, eine sehr wichtige Angelegenheit der Menschheit ist, weit wichtiger als man itzt gemeiniglich glaubt, will ich daher den Versuch wagen die Hauptpunkte anzugeben, worauf es meiner Meinung nach hauptsächlich ankommen wird, wenn dieser so nützlichen Anstalt wieder aufgeholfen werden soll. Von der Ausführbarkeit meiner Vorschläge bin ich völlig überzeugt; ob man aber guten Willen und Eifer genug für das Gute haben wird, um sich durch einige unvermeidliche Schwierigkeiten an der thätigen Beförderung desselben nicht hindern zu lassen, ist eine Frage, die erst in der Folge der Zeit beantwortet werden kann.

§. 55.

Die erste und wichtigste aller Ursachen des jetzigen Verfalls unserer Kirchenmusik ist die schlechte Besetzung musikalischer Aemter mit Männern, die durchaus nicht im Stande sind, ihre Amtspflichten gehörig zu erfüllen. Vorzüglich sind es die Cantoreyen, von deren Besetzung ungemein viel abhängt, weil der damit Beamtete als Musiklehrer der Jugend, und als Vorgesetzter der Chöre und anderer zum kirchlichen Musikwesen gehörigen Personen, es am meisten in seiner Gewalt hat, richtige Begriffe zu verbreiten, und die zur Aufführung einer Kirchenmusik erforderliche Geschicklichkeit zu befördern *). Die gewissenhafte Besetzung dieses Amtes mit tüchtigen Männern, die ihre Pflichten im weitesten Umfange zu erfüllen wissen, sollte daher die erste Sorge der Schul- und Kirchenpatronen seyn. Allein zu dieser Besetzung gehört mehr als der gute Wille und die gute Absicht der Patronen, die man ihnen wohl selten absprechen kann. Es gehört auch Sachkenntniß dazu, um unterscheiden zu können, wer mit den zu diesem Amte erforderlichen Eigenschaften wirklich versehen ist, oder wer sie nur von sich rühmt oder rühmen läßt. Der wahre Künstler ist immer bescheiden; der Stümper hingegen unverschämt und großsprecherisch. Wenn daher die Patronen nicht im Stande sind, selbst zu unterscheiden und zu urtheilen, so wird in ihren Augen immer ein prahlhafter Stümper, der noch nebenher keinen Weg und kein Mittel verschmäht, sich geltend zu machen, und zu dem Ende auch Neigung und Abneigung mit ins Spiel zu verweben weiß, den Vorzug erhalten, so werden sie meinen dem Würdigsten den Kranz ertheilt zu haben, wenn er gerade dem Unwürdigsten zu Theil geworden ist.

Wenn es nun von Rechtswegen jedermann zur Pflicht gerechnet wird, in seinem Amte ein Meister zu seyn, das heißt: alles was in den Bezirk desselben gehört, aufs richtigste übersehen und aufs beste verrichten zu können, so ist gewiß die Forderung nicht übertrieben, daß auch Kirchen- und Schulpatronen in ihren Aemtern Meister seyn, und alle diejenigen Kenntnisse besitzen sollen, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, die Kirchen und Schulen mit den geschicktesten und brauchbarsten Männern zu besetzen. Wie wenig aber in unsern Zeiten diese Kenntnisse, besonders in Beziehung auf Musik, selbst in den ansehnlichsten Collegiis zu finden sind, worin oft kaum ein einziges Mitglied etwas von der Sache versteht, so daß sie fast sämmtlich mit fremden Ohren hören müssen, ist weltkundig, und man könnte unglaubliche Dinge davon erzählen [49]). In den frühern Zeiten, da

*) *Germania* cantores plures, musicosque paucos nutriat. Nam praeter eos, qui in sacellis Principum aut sunt, aut fuerunt, paucissimi canendi disciplinam, cleri gloriam, vere cognoscunt: *Magistratus enim, quibus haec res commissa erat, cantores secundum vocis asperitatem, non artis peritiam ceremoniis ac iuventuti praefecerunt, Deum boatibus, mugitibusque placari arbitrantes, qui suavitate magis, quam stridore, plus affectu, quam voce in scripturis legitur gaudere. Ornithoparchi Musicae activae Micrologus.* Libr. IV. cap. 8. Eine ähnliche Stelle findet sich beym J. B. *Mantuanus* über dieses Schreyen und Blöken der Cantoren:

Cur tantis delubra boum mugitibus imples?
Tunc Deum tali credis placare tumultu?

49) Beweise von außerordentlicher Unkunde in musikalischen Dingen finden sich überall in Menge; nirgends aber habe ich einen ärgern gefunden, als in den erneuerten Statuten des fürstlichen Pädagogiums zu Darmstadt vom Jahr 1778. wo man nicht einmal einen Unterschied unter Sing- und Clavierstunden zu machen weiß. „In Ansehung der Clavierstunden (die Singestunden sind gemeint) bleibt es bey der bereits in letzter Ordnung gemachten Verfügung, daß der Cantor wöchentlich in 4 Stunden den Choristen, der Musicus Sch. aber den Theologen und ärmern Schülern aus allen Classen in eben so viel Stunden unentgeldlichen Unterricht ertheilen soll. „Was anders als eine solche Unkunde konnte sonst ein so hartes Gesetz veranlassen, welches sich in eben dieser Ordnung findet, und nach welchem keine Primaner in Chor bleiben darf. „Braucht er aber aus Armuth (heißt es) das Chor zu seiner nothdürftigen Subsistenz, so soll

der musikalische Unterricht in den Schulen noch nicht bloß auf die Choristen eingeschränkt war, sondern allgemein der ganzen Schule ertheilt wurde, weil die ganze Schule mit allen Lehrern den Kirchengesang besorgen mußte, konnte ein so großer Mangel an musikalischen Kenntnissen in keinem Collegio entstehen, und es fanden sich wenigstens immer einige Glieder darunter, die im Stande waren, den vorkommenden Gelegenheiten selbst zu urtheilen, und den bey Wahlen so leicht eintretenden Gefahren, hintergangen zu werden, auszuweichen. Seitdem aber dieser allgemeine musikalische Unterricht in den Schulen aufgehört hat, seitdem junge Leute aus derjenigen Classe, woraus Kirchen- und Schul-Vorsteher genommen zu werden pflegen, keinen Gesang, sondern höchstens bisweilen ein klein wenig auf irgend einem Instrumente spielen lernen, wodurch genau betrachtet, noch keine Sachkenntniß, am wenigsten in dem Grade und in der Art erworben werden kann, wie sie jemand besitzen muß, der sich zum Schiedsrichter über die musikalischen Eigenschaften eines Cantors oder Musikdirektors bestellen lassen will, seitdem herrscht auch als eine nothwendige Folge jenes versäumten jugendlichen Unterrichts fast in allen Collegiis, die die Bestellung musikalischer Aemter zu besorgen haben, in musikalischen Wissenschaften eine tiefe Finsterniß. Hätten die Mitglieder solcher Collegien nur noch so viel Selbstkenntniß um einzusehen, daß man unmöglich über eine Sache sicher und richtig urtheilen kann, von welcher man nichts gelernt hat, so würden sie wenigstens sich an sachkundige Männer zu wenden wissen, und durch deren Rath und Hülfe ihre Pflichten in gewissenhafter Besetzung musikalischer Aemter noch immer erfüllen können. Schon bey gemeinen Handwerksangelegenheiten werden so genannte Geschworne zu Rathe gezogen, ehe man wagt, einen Ausspruch darüber zu thun. Warum handelt man nicht eben so vorsichtig und billig in Dingen, deren richtige Beurtheilung noch ungleich mehrere Kenntnisse erfordert, als die Beurtheilung jener Gegenstände? Das Vermögen zu hören ist noch nicht hinreichend, musikalische Dinge zu beurtheilen: denn man muß dabey nicht bloß hören, sondern auch wissen, was man hört, das heißt: man muß das Gehörte verstehen. Die Rede in einer unbekannten Sprache kann man ebenfalls hören, aber nicht verstehen und noch weniger ihren Werth beurtheilen und bestimmen. Wer das letzte thun will, muß die Sprache nicht nur gelernt, sondern auch noch ausserdem sich Begriffe vom Zusammenhang der Gedanken, von der zweckmäßigen Einrichtung des Ganzen, vom Styl, Geschmack und dergleichen erworben haben. Daher sagt ein alter Schriftsteller mit Recht:

De artifice non nisi artifex iudicare potest [52]).

ein solcher von allen Subsidien verlassener Mensch eher von den Studien ganz abgewiesen werden, als daß jenen (nemlich den Wissenschaften) ein nicht gehörig vorbereitetes Subject zu künftiger Belästigung des Staats aufgebürdet werde." §. LX. S. 8. Wie sollte es wohl um die Wissenschaften stehen, wenn sich nie von allen Subsidien verlassene junge Leute damit hätten belästigen dürfen?

52) Peut-on être connoisseur en Musique sans la savoir? — Cela est absolument impossible. Nous sommes de la convenues qu'avec le gout naturel le plus fin, une longue étude, après avoir voyagé, observé avec attention, et la nature, et toutes les collections des Tableaux de l'Europe, un Amateur, s'il ne sait pas peindre, ne pourra jamais comme un bon peintre, discerner et connoitre toutes les beautés d'un Tableau: cependant la peinture est une imitation réelle de la nature: elle represente tous leurs vraies formes tous les objets materiels qui existent: aussi a-t-elle plusieurs parties qui doivent plaire également aux ignorans et aux connoisseurs. Toutes les finesses de l'art echappent aux premiers, mais ils peuvent saisir les details les plus frappans d'une parfaite imitation. Il n'en est pas ainsi de la Musique. Le compositeur d'un opera doit sans doute puiser dans la nature l'espece de declamation, qui convient à son Poeme; mais cette sorte d'imitation est trop abstraite pour pouvoir être sentie aussi généralement que celle qui est produite par la peinture. D'ailleurs un morceau de musique pourroit avoir une sorte d'expression, et cependant n'être pas bon: comme par exemple, si des certaines regles de composition n'y sont

Die Nachtheile ſolcher irrigen Meinungen für die gute Beſetzung muſikaliſcher Aemter ſind ſehr groß. Wer den Glauben hat, er könne etwas beurtheilen was er nicht verſteht, wird dadurch ungelehrig,

Qui ſe ſcire putat, cum ignoret, reddit animum ſuum indocilem. Marſ. Ficinus.

hält anderweitigen Rath von ſachkundigen Männern für unnöthig, und ſchadet dadurch der guten Sache, vielleicht bey der beſten Abſicht ihr zu nützen, aufs unverantwortlichſte. Wenn nun gar noch eine gewiſſe Eitelkeit hinzu kommt, wie ſo häufig geſchieht, welche ſolche Patronen veranlaßt, den guten Rath ſachkundiger Perſonen für Eingriffe in ihre Rechte, oder für Beeinträchtigungen ihres Anſehens zu halten, ſo iſt für die gute Sache vollends alles verloren, und man kann ſicher darauf rechnen, daß der unverſchämteſte Großſprecher und der ſchamloſeſte Schmeichler jederzeit dem beſcheidenen Künſtler, der ſeines innern Werths ſich bewußt, ſeine Beförderung nicht durch niedrige Nebenkünſte ſuchen will, den Rang abiaufen wird.

§. 56.

Die erſten Schritte zur Verbeſſerung der Kirchenmuſik müſſen alſo von den Kirchen- und Schul Patronen gethan werden, und beſtehen bloß in der gewiſſenhaften Beſetzung der Cantorate mit ſo tüchtigen Männern, daß man die beſte Erfüllung ihrer muſikaliſchen Pflichten nicht nur von ihnen fordern, ſondern auch erwarten kann. Daß dieß der Hauptpunkt ſey, worauf im Grunde alles ankommt, iſt zwar ſchon an ſich ſehr einleuchtend, läßt ſich aber noch aus einigen Beyſpielen beweiſen, die uns, obgleich wenige, doch einige Städte Deutſchlands darin geben. Ich will dieſe wenigen Städte nicht nennen, um andere eben ſo reiche und noch reichere und angeſehenere nicht zu beſchämen, daß ſie ſich in der Sorgfalt für die beſte Einrichtung einer ſo unentbehrlichen und gemeinnützigen Sache wie eine gute Kirchenmuſik iſt, von ihnen ſo übertreffen laſſen; aber es iſt merkwürdig, daß dieſe beſſere Beſchaffenheit der Kirchenmuſik in den erwähnten Städten meiſtens das Werk einzelner Männer iſt, die guten Willen, Kenntniſſe und Gewiſſenhaftigkeit genug hatten, um die Cantoreyen recht gut zu beſitzen, und damit der ganzen Sache eine verbeſſerte Geſtalt zu geben. Sollte nicht in jeder etwas anſehnlichen Stadt ein ſolcher einzelner Mann zu finden ſeyn, der voll Kenntniß und voll guten Willens ein ähnliches thun könnte? Sollte ein ſolcher, im Fall er nicht ſchon ins Collegium gehört, bey Beſetzung muſikaliſcher Stellen nicht zu Rathe gezogen werden, wenn den

pas obſervées: et il n'y a qu'un Muſicien Compoſiteur qui puiſſe ſentir un ſemblable defaut. Je crois bien, qu'en général ceux qui ont de la ſenſibilité et du gout naturel, pourront, ſans ſavoir la muſique, apprendre avec aſſés de juſteſſe les morceaux d'une expreſſion tres-marquée; ils ſont en état de reconnoitre et de ſentir le genre de muſique qu'ils ecoutent, et de decider ſi un chant eſt agreable, ou s'il eſt inſipide et commun: mais il eſt impoſſible qu'ils puiſſent ſaiſir les defauts ou les beautés d'une partition compliquée. Ils n'entendent abſolument rien à l'harmonie, par conſequence à tout ce qui eſt accompagnement. Je ſoutiens cet cette épreuve eſt facile à faire qu'une perſonne, qui ne ſait pas parfaitement la Muſique, c'eſt à dire, qui ne la dechiffre pas avec facilité, et qui n'a pas paſſé toute ſa jeuneſſe, à en faire, ne s'y connoitra jamais: qu'on preclude devant elle, que dans une ſuite d'harmonie on mêle à des bons accords quelques accords faux; ſi celui qui prélude a de la reputation, il verra le connoiſſeur qui parle avec tant d'emphaſe de *ſuture*, de *motifs* et d'intention, il le verra ecouter avec delices les accords barroques qui feroient treſſaillir un Muſicien, et il l'entendra lui prodiguer les plus pompeux eloges. Que gagne-t-on à vouloir paroitre inſtruit des choſes qu'on ignore? On n'en impoſe à perſonne, on parle mal, on juge ſans gout, on eſt accuſé de pedanterie par les ignorans, de folie par les vrais connoiſſeurs; on fatigue, on ennuie et les uns et les autres. *Les Veillées du Chateau, par Mad. de Genlis.* Sollte über dieſes geſunde Urtheil einer Frau nicht mancher Gelehrte ſchamroth werden?

Vorstehern an der Erfüllung ihrer Pflichten etwas gelegen ist? Noch mehr: Sollten und könnten die Patronen bey solchen Wahlen nicht allen Nebenverhältnissen, Freundschaften, Empfehlungen ꝛc. entsagen, und sich bloß ohne alle andere Rücksichten an das Wesentliche, an die Tüchtigkeit des Candidaten zum Amte, halten? Den Worten nach wird jeder Kirchen- und Schulpatron hiermit übereinstimmen; warum aber nicht auch mit der That?

§. 57.

Die gute Besetzung der Cantorate mit tüchtigen Männern ist aber an sich allein noch nicht hinreichend, alles zu bewirken, was bewirkt werden muß. Ein tüchtiger Cantor muß auch bequem leben können, wenn er die vielen Geschäfte, die ihm obliegen, mit Lust und mit Nutzen verrichten soll. Er muß nicht bloß bequem leben können, sondern auch Zeit genug haben, um seine Kirchenmusik aufs beste, mit freyem Geiste einrichten, mit seinen Untergebenen üben, und sodann aufführen zu können. Alles dieses ist in der Verfassung, worin die meisten Cantorate in Deutschland sind, fast unmöglich. Der mit den meisten Cantoraten verbundene Schulunterricht in nicht zur Musik gehörigen Dingen, raubt so viele Zeit, daß für die musikalischen oder eigentlichen Cantorgeschäfte nur einzelne Stunden übrig bleiben, so daß sie unter solchen Umständen nur als Nebengeschäfte betrieben werden können, da sie doch als das Hauptgeschäft des Cantors angesehen werden sollten. In verschiedenen Deutschen Städten hat man das Unzweckmäßige dieser Verbindung des Schulunterrichts mit dem Musikwesen schon lange gefühlt, und deßwegen beydes von einander getrennt. Gerade in solchen Städten, wo man dieß gethan hat, ist auch die Kirchenmusik vorzüglich empor gekommen. Da man bey dieser Absonderung des Schulunterrichts von den Cantoreyen die mit diesen Stellen verbundene Einkünfte nur um eine Kleinigkeit verminderte, um entweder damit den übrigen Schullehrern einige Stunden, die sie nun mehr zu unterrichten hatten, zu vergüten, oder diese Stunden durch jemand verrichten zu lassen, der gerne mit einer Kleinigkeit fürlieb nahm, weil er sich dadurch zu einem künftigen Schulamte nützlich vorbereiten konnte, so war es nun möglich, einen tüchtigen Componisten, einen Mann, der dem ganzen musikalischen Fache gewachsen war, zu einem solchen Amte zu berufen. Der berühmte Seth. Calvisius, Joh. Kuhnau, Telemann, Joh. Seb. und C. Ph. E. Bach ꝛc. sind solche Cantoren gewesen, und man weiß, was sie geleistet haben. Wie hätten sie dieß thun können, wenn sie ihre meiste Zeit mit den Anfangsgründen der Grammatik hätten verschwenden sollen? Man weiß es wohl, daß diese Dinge ebenfalls gelehrt werden müssen; man weiß aber auch, daß hundert Personen zu finden sind, die recht gute Lehrer in diesen Dingen abgeben können, ehe man einen Mann findet, der alle musikalische Eigenschaften besitzt, die zur besten Besorgung aller mit einem Cantorate verbundenen Pflichten erforderlich sind. Wenn sich also je die Verbesserung der Kirchenmusik über mehrere Städte verbreiten soll, so muß die erwähnte Absonderung des Schulunterrichts von den eigentlichen Cantorgeschäften an mehrern Orten eingeführt werden, und zwar auf eben die Weise, wie sie schon hin und wieder eingeführt ist. Die Cantoren ist eigentlich das öffentliche Amt, mit welchem die Besoldung verbunden bleiben muß. Der Schulunterricht in nicht musikalischen Dingen war immer und ist noch Nebensache bey diesem Amte, kann also gar wohl auf eine andere und wohlfeilere Art, ohne das eigentliche Cantorwesen dabey aufzuopfern, bestellt werden.

§. 58.

Nur dann, wenn die Cantorate mit tüchtigen Männern so besetzt sind, daß sie bequem dabey zu leben, und hinlängliche Zeit auf ihre musikalischen Geschäfte zu verwenden haben, lassen sich Forde-

derungen an sie machen, die sie unter den jetzigen Umständen unmöglich erfüllen können. Da der Gesang bey einer Kirchenmusik die Hauptsache ist, von dessen guter und zweckmäßiger Beschaffenheit aller wahre Werth und alle gute Wirkung derselben auf öffentliche Erbauung abhängt, so muß die Uebung und bestmögliche Bildung des Sängerchors die erste und vornehmste Sorge des Cantors seyn, welche nicht so leicht und geschwind verrichtet ist, als man gewöhnlich zu glauben scheint.

§ 59.

Bey der Bildung eines Sängerchors, wenn sie gut von Statten gehen, und in ihren Wirkungen dauerhaft werden soll, sind folgende Regeln zu beobachten:

1) Die Sänger müssen an jedem Orte aus den eingebornen Schülern gezogen, nicht aber, wie bisher so häufig geschehen ist, von fremden Orten her verschrieben werden.

Der Grund dieser ersten Regel liegt darin, daß die Unterhaltung fremder Sänger an den meisten Orten wegen Mangel an Stiftungen und wegen Unzulänglichkeit der einkommenden Chorgelder, zu vielen Schwierigkeiten unterworfen ist, die bey einheimischen Sängern sämmtlich wegfallen, weil diese doch immer auf einige Unterstützung von ihren Aeltern rechnen können, die, wenn sie auch bloß in freyer Wohnung und in der Besorgung einiger andern kleinen Bedürfnisse bestehen sollte, doch das Fortkommen eines jungen Menschen schon gar sehr erleichtern kann. Ausser diesem Vortheil hängt mit der Befolgung dieser Regel noch ein anderer sehr wichtiger Vortheil zusammen nehmlich der: daß den bisherigen Klagen über Unsittlichkeit und Unordnung der Choristen dadurch am besten abgeholfen werden kann, weil einheimische Sänger der älterlichen Aufsicht wegen, worunter sie stehen, am leichtesten vor allen Arten von Ausschweifung bewahrt werden können. Wenn die bisherigen Klagen über unsittliches Betragen und über Unordnung des Choristen wirklich gegründet gewesen sind, so kann man gewiß behaupten, daß hauptsächlich die fremden, sich selbst überlassenen, ohne alle nähere Aufsicht lebenden Choristen die Veranlassung dazu gegeben haben. An der Ausführbarkeit dieser Regel läßt sich auf keine Weise zweifeln, weil es überall Stimmen in Menge giebt, die einer guten musikalischen Bildung fähig sind, wenn nur der Cantor ein Mann ist, der gründlichen Unterricht in der Singekunst zu geben versteht.

§. 60.

Um aber solche Chöre an jedem Orte selbst bilden zu können, muß

2) Die ehemalige Einrichtung in den Schulen wieder hergestellt werden, nach welcher alle Schüler einer Schule ohne Ausnahme an dem Unterricht im Singen Theil nehmen mußten [51]).

Der Nutzen einer solchen Einrichtung ist sehr mannigfaltig: denn

a) das Singen ist für alle Stände und für jedes Lebensalter brauchbar, weit mehr als alle andere Künste, Kenntnisse oder Geschicklichkeiten, die immer nur für gewisse Stände und Lebensweisen passen. Es macht den Menschen fröhlich, und wie Luther sagt, zu allen Dingen geschickt. Wenn

51) Von der Musik ist noch zu melden, daß selbige gleichfalls Mittwochs und Samstags Nachmittags im Beyseyn aller und jeder Scholaren geübt wird. Aus diesen werden die besten Sänger ausgelesen, und wie gewöhnlich nach den 4 Stimmen rangirt ꝛc. Kurzer Bericht von der gegenwärtigen Verfassung des Gymnasii zu Byrn an der Mahe. Von B. O. Hildebrand, Conrector daselbst. Worms 1727. 4. S. 32. §. 205

nun ein fröhliches Herz ein Schatz ist, der dem Menschen in allen Lagen des Lebens, in allen Schicksalen, die ihm auf seinem Lebenswege begegnen können, gar sehr zu Statten kommt, so verdienen gewiß die Mittel, wodurch man sich diesen Schatz erwerben kann, nicht vernachlässigt zu werden. Die Jugend, welche noch nicht weiß, was ihr für das künftige Leben, nütz und gut seyn kann, und deßwegen meistens zu allem Guten erst angetrieben werden muß, sollte auch zur Erwerbung dieses Mittels, wodurch das menschliche Leben verschönert und fröhlicher gemacht wird, mit mehrerm Ernst ermuntert werden, als es in unsern Zeiten geschieht. Unsere Vorfahren haben es an solchen ernstlichen Ermunterungen nie fehlen lassen. Alle ältere Schulordnungen können dieß beweisen. Aber in keiner finde ich die Sache mit so guten Gründen und unter so vernünftigen Einschränkungen empfohlen, als in der Lübeckischen vom Jahre 1531. welche den berühmten Joh. Bugenhagius zum Verfasser hat. Um 12 Uhr alle Tage (heißt es darin) soll der Cantor alle Jungen große und kleine, singen lehren, nicht allein den langen Gesang (Choral), sondern auch in Figurativis. Ihm sollen die vier Pädagogi, die in den Kirchen singen müssen, wechselsweise nach Gelegenheit in der Schule helfen. Daß also die Kinder in der Musik lustig und wohl geübt werden, wodurch sie auch wackere und geschickte Kinder werden, andere Künste zu lernen. Denn die Musik ist eine Kunst von den freyen Künsten, die man die Kinder von Jugend auf fein und tüchtig lehren kann, und die man zum Besten auch wohl brauchen kann, so gut wie andere Künste. Wenn sie aber allein gelernt wird (heißt es beym Schlusse) und nicht andere Künste dabey, so macht sie Müßiggänger und wilde Leute. Unsern Kindern wollen wir solchen Mißbrauch verhindern, und sie auch andere Künste lernen lassen, Gott zu Ehren." [52])

b) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden selbst diejenigen Schüler, welche nicht musikalische Anlage genug haben, um den Figuralgesang gut zu lernen, doch wenigstens in den Stand gesetzt, in der Kirche einen reinlichen Choral mitsingen zu können. Wenn schon die Chöre ursprünglich außer ihren andern Bestimmungen auch die gehabt haben, durch ihr Singen auf den Gassen den gemeinen Mann mit den Choralmelodien bekannt zu machen, damit auch er in den Versammlungen der Gemeinde Theil am öffentlichen Gesang nehmen könne, ohne ihn zu verderben; sollte nicht noch weit mehr dafür gesorgt werden, die Jugend der gebildetern Classe in diesem Stück des Gottesdienstes so weit zu bringen, als nöthig ist, den Choral reinlich und richtig singen zu können? Die Verpflichtung dazu ist desto größer, je weniger es an Gelegenheit dazu fehlt, und je nothwendiger es besonders in unsern Tagen geworden ist, der immer mehr überhand nehmenden Kälte und Lauigkeit in Besuchung des öffentlichen Gottesdienstes, durch alle mögliche Verschönerung des Ritus entgegen zu arbeiten. Der öffentliche Gesang bedarf dieser Verschönerung vorzüglich, und jedes Glied der christlichen Gemeinde, jung und alt, sollte angehalten werden, dazu beytragen zu lernen.

52) Seite 23. In der Originalsprache heißt es: Sankstunde. Tho twelven alle Werkeldage schal de Cantor allen jungen groten und kleynen singen leren, nicht allein den langen sank, ßunder ock yn Figurativis. Dem schölen de veer pedagogi, de yn den kerken singen möten; vmmeschicht, na Gelegenheit yn der Scholen helpen. Ock schölen eme helpen alle Scholegesellen ane den Rectorem, wen he wor myt seiner Cantorye wyl eyn fest macken yn den kerken, dat also de kyndere yn der Musica, lustich, unde wol geövet werden, dar vth se ock wackere vn geschyckede kyndere werden, andere künste tho lerende. Wente de Musica is eine Kunst von den freyen Künsten, de me den kynderen von jöget vp syn unde vaste wol leren kan, sowol alse andere Künste. Wenn se överst alleyne leret werdt, vnd nycht andere kunst darby, so macket se lößgengere vn wylde lüde. Unsen kynderen wille wy ßülcken mißbruck verhindern, vn laten se andere künste ack leren, Gade tho den Ehren.

c) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden unvermerkt richtige Begriffe über alles was zur Musik gehört, verbreitet, so daß auch diejenigen Schüler, die in der Folge ihres Lebens zu Kirchen- und Schulvorstehern erwählt werden, mit mehrerer Kenntniß der Sache ausgerüstet, ihrem Amte besser vorstehen, und mit mehrerer Sicherheit die besten und tüchtigsten Männer zu Kirchen- und Schulämtern wählen können. Woher kommt es anders als von dem in der Jugend auf Schulen vernachlässigten Musikunterricht, daß man jetzt so wenige Patronen findet, die wenn ein Cantor, oder Organist oder Stadtmusicus angestellt werden soll, selbst urtheilen können, ob er zur Stelle tauge oder nicht? Woher kommt es anders als von diesem vernachlässigten Unterricht in der Jugend, und von der daher entstehenden großen Unkunde in musikalischen Dingen, daß wir jetzt so wenig brauchbare Cantoren und Organisten haben? Dieser Unkunde, die schon so vielen Schaden angerichtet hat, kann durch nichts besser als durch den allgemeinen Musikunterricht auf Schulen vorgebaut werden.

d) Die Singekunst ist die beste Vorbereitung zur Erlernung eines musikalischen Instruments. Woher kommt es, daß so viele Personen, die in ihrer Jugend das Clavier, die Violine, Flöte oder Harfe spielen lernen, doch dadurch nicht in den Stand gesetzt werden, über den Werth einer musikalischen Composition, über den Grad von Geschicklichkeit eines Künstlers in der Ausführung, und über manche andere musikalische Dinge ein richtiges Urtheil zu fällen? Weil sie in ihrer Jugend nicht singen gelernt haben. Beym Gesang lernt man Töne und Intervallen sich deutlich vorstellen und denken, ohne alle äußere Hülfsmittel, man prägt dadurch dem Gedächtniß gleichsam das musikalische Wörterbuch ein, wodurch man fähig wird, eine jede Musik zu verstehen. Beym Spielen eines Instruments sind es weit weniger die Töne und Intervallen als die Tasten oder Griffe, die wir uns einprägen, folglich kann jemand Jahre lang ein Instrument spielen, ohne dadurch fähig zu werden, eine Musik bloß durch das Gehör zu verstehen. Man hört wohl Töne, aber keine Musik; man fühlt wohl, ob diese Töne rauh oder sanft, schwach oder stark, langsam oder geschwind ꝛc. sind, aber man begreift ihren Zusammenhang und ihre innere Bedeutung nicht, weil man nicht im Stande ist, Töne und Tonreihen ihren Verhältnissen und Verbindungen sich im Geiste deutlich vorzustellen, und sie in ihrer Folge so zusammen zu halten, wie man eine ganze Reihe einzelner Wörter zusammen halten muß, wenn man eine Rede verstehen will. Alles dieß lernt man am besten durch die Singekunst, die uns die deutlichste Vorstellung von Tönen und ihren verschiedenen Verhältnissen giebt. Sie ist daher nicht nur die beste, sondern eine völlig unentbehrliche Vorbereitung zur Erlernung eines musikalischen Instruments, wenn man die Absicht hat, sich dadurch wirkliche Kunstkenntniß und Kunstgenuß zu verschaffen. Und welche andere vernünftige Absicht könnte wohl ein Dilettant haben, um welcher willen er ein Instrument lernt, wenn es nicht die Erwerbung dieser Kunstkenntniß und des Kunstgenusses ist, wodurch allgemeine Kultur vermehrt und eine reiche Quelle von Vergnügen eröffnet wird? Ein wenig Klimperen, Dudeley und Fiedeley kann zu nichts führen; ist daher der Zeit und Mühe nicht werth, die in unsern Zeiten so häufig darauf verwendet wird. Der Zweck unserer Bestrebungen muß erreicht werden, das heißt: man muß die Sache mit welcher man sich beschäftigt, ihrem innern Wesen und ihrer wahren Anwendung nach kennen lernen, wenn sie Einfluß auf die Bildung und Verfeinerung unserer sittlichen Gefühle haben soll. Dieser Zweck kann mit weit geringerer Zeit und Mühe erreicht werden, als man jetzt gewöhnlich aufwendet, um ihn zu verfehlen, wenn aller musikalische Unterricht mit dem Singen angefangen wird. Es war daher bey den alten Musiklehrern eine allgemeine Meinung, daß niemand gut spielen könne, wer nicht Singen gelernt habe. Tanto perfectior organicus est musicus, quanto plura in vocali confecit spatia. (Jo. Lippii Disput. II. de musica.) Eben diese Lehrmethode, welche die Geschick-

lichkeit des Musikers von Profession befördern, erhöhen und besserer Art machen kann, muß auch dem Liebhaber, obgleich in geringerm Umfange, zu Statten kommen, muß auch seine Kenntniß erhöhen und besserer Art machen können.

e) Der allgemeine Musikunterricht in den Schulen ist auch deßwegen nöthig und nützlich, weil, wer in der Kirche seinen Choral reinlich und ordentlich mit singen kann, schon dadurch allein ein größeres Interesse am Kirchengehen findet. Le Beuf macht in seiner historischen Abhandlung vom Kirchengesang die richtige Bemerkung, daß alle Kinder von Natur gerne in die Kirche gehen, daß sie aber mit zunehmenden Jahren diese Neigung verlieren, wenn sie nicht singen gelernt haben. Quoique les enfans (sind seine Worte) aiment assez naturellement à frequenter les Eglises; ils cessent d'avoir cette inclination, lorsqu'ils avancent en age, à moins qu'ils n'aient appris à chanter. La Connoissance du Plainchaint les rendra donc de bons Paroissiens, qui assisteront à l'office Divin, et qui contribueront à le faire célebrer avec décence. Outre cela cette connoissance les mettra en état de l'exercer chez eux, et par consequent de l'entretenir de choses utiles, et de l'ab tenir des chansons profanes qui portent la corruption dans le coeur [53]).

f) Endlich ist der Nutzen des allgemeinen Musikunterrichtes besonders für solche Städte sehr groß, die entweder gar keine oder nur sehr schwache Chöre haben können, und daher nicht anders als durch den Beytritt geschickter Liebhaber im Stande sind, eine Kirchenmusik gehörig zu besetzen. Welcher gut gesinnte Jüngling, wird nicht mit Vergnügen zur Verschönerung des öffentlichen Gottesdienstes beytragen, wenn er in der Schule so viel gelernt hat, als dazu erfordert wird, und wenn sonst alles andere daben in guter Ordnung ist? In den frühern Zeiten war es selbst in den größten und reichsten Städten Deutschlands üblich, daß nicht nur die Kinder der angesehensten Familien, sondern selbst Männer in öffentlichen Aemtern an der gottesdienstlichen Musik Theil nahmen, wenn sie sich die Geschicklichkeit dazu in den Schulen erworben hatten. Wer hat sich auch einer solchen Handlung zu schämen? Macht sie nicht auf doppelte Weise, als vorzügliche Geschicklichkeit, und als die würdigste Anwendung derselben zur Vermehrung der öffentlichen Erbauung, zugleich Ehre? Carl der Große ließ sichs nie nehmen, selbst Vorsänger in seiner Capelle zu seyn, und das Amt eines Musikdirektors in Rücksicht seiner Sänger und Spieler zu verwalten. Von der Reichsstadt Nürnberg rühmt ein alter musikalischer Schriftsteller, Andr. Herbst, in der Vorrede zu seiner Anweisung nach Italiänischer Manier zu singen, ausdrücklich, daß die Musik daselbst von allen Ständen hochgeachtet werden, und daß sich niemand, wes Standes er gewesen sey, geschämt habe, sie sowohl publice als privatim zu Gottes Lob und Ehre anzuwenden. Ein damaliger Professor zu Altorf (Phil. Scherbius) sagt daher in seinem Commentar über die Politik des Aristoteles: Senatores Norimbergenses sunt boni Musici. Ihre Amtspflichten sind darüber nicht versäumt worden: denn nie war ihre Stadt in einem blühendern Zustand als gerade in dem Zeitpunkt, in welchem ihnen der gedachte Gelehrte dieses musikalische Lob gab. Alles dieß war eine Folge des Musikunterrichtes in den Schulen, der nach Wagenseils Zeugniß: „specialem commemorationem meretur, quod, *Musices* nemo apud Norimbergenses rudis est, quodque hanc ante alpha et beta, aut certe juxta cum literarum elementis, *pueri omnes*, et plerumque etiam puellae addiscunt" (Comment. de civitat. Norimbergensi, pag. 156.) allgemein war.

Nirgends erkennt man aber den Nutzen des allgemeinen Musikunterrichtes in den Schulen deutlicher als in Thüringen und Franken, wo nicht nur in den kleinen Städten, sondern sogar auf allen Dörfern die Kirchenmusik größten Theils durch Liebhaber bestellt wird. Es ist ein sehr ange-

53) Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique. A Paris 1741. 8. S. 9.

nehmer Anblick, in einer solchen Dorfkirche alle Sonn- und Festtage eine Musik mit lauter Dorfeinwohnern besetzt zu sehen, die die Woche hindurch in den Feyerstunden vom Schulmeister geübt werden, und dann im Kirchenchor auftreten, und ihre Sachen oft besser machen, als es in Städten anderer Gegenden gemacht wird. Alles dieß könnte nicht seyn, wenn nicht die sämmtliche Schuljugend in der Musik unterrichtet würde, und jene Dorfgemeinden würden ohne dieses Mittel ihre Kirchenmusiken, die ihnen so viele Freude machen, eben so entbehren müssen, wie man sie in den Dorfschaften anderer Gegenden Deutschlands entbehren muß. Sind diese musikalischen Landleute darum unfleißiger in ihren Geschäften, oder versäumen sie darüber andere ihrem Stande angemessene und nöthige Kenntnisse? Es ist im Gegentheil bekannt, daß sie ihr Landwirthschaftswesen nicht nur vollkommen gut verstehen und betreiben, sondern daß sie auch noch ausserdem eine weit gewandtere und gebildetere Art von Menschen sind, als man sie ähnlichen Standes anderwärts findet. Sollte nun das, was hierin in Dörfern thunlich ist, nicht noch weit leichter in kleinen Städten geschehen können, wenn in ihren Schulen auf eine ähnliche Art der musikalische Unterricht allgemein gemacht würde? [54])

§. 61.

3) Die übrigen Schullehrer müssen dem Cantor in seinen musikalischen Uebungen auf keine Weise hinderlich seyn, keinen Schüler vom Studium des Gesangs abhalten, wie so häufig geschieht, sondern sie vielmehr alle dazu ermuntern.

In vorigen Zeiten war eine solche Regel nicht nöthig. Die Schullehrer hatten selbst in ihrer Jugend den allgemeinen Musikunterricht genossen, und die Erfahrung an sich gemacht, daß musikalische und andere Kenntnisse gar wohl neben einander bestehen können, und daß ein Kopf, der die Lehren der Harmonie zu fassen vermag, auch den Homer, Virgil, Cicero und Horaz nicht zu fürch-

54) Man vergleiche hiermit das, was der Capellmeister Schulz, unser so beliebter Volkssänger, in seiner Abhandlung: Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der königl. Dänischen Staaten ꝛc. sagt, so wird man sich bald überzeugen, daß die Musik auch fürs Landvolk von großem Nutzen seyn kann. „ Die Musik (sagt er) wirkt auf den reizbarsten Theil des Menschen, auf seine Sinnlichkeit, deren Leitung doch einer der ersten Zwecke der zur Bildung eines Volks anzuwendenden Mittel ist. Aufklärung des Verstandes allein wirkt darauf oft nur langsam, oft nur schwach, oft gar nicht; die Musik umgeben allezeit, und oft so gewaltsam, daß sie zu unbegreiflichen Thaten entflammt. “ Ferner: „ Wenn ein Volk gegen die Vergnügungen des edelsten Sinnes des Menschen, das Gehör, noch in dem Grade gleichgültig ist, daß schreyen und singen, falsch und rein ihm einerley sind; wenn ein Volk die Musik nur dem Namen nach, oder höchstens nur die unterste Stufe ihrer Zauberkraft kennt, und von dem Eindrucke, den sie auf seine Gefühle machen müßte, keine weitere Erfahrung hat, als den sinnlosen Geschrey oder falsch gepreßte lärmende Instrumente darauf hervorbringen, so kann man annehmen, daß die sittliche Bildung bey diesem Volke noch keine bedeutende Fortschritte gemacht habe; wenigstens sind ihm viele der angenehmsten Gefühle, die den Genuß des Lebens erhöhen, noch unbekannt, und es fehlt ihm daher eine große Quelle seiner Glückseligkeit. Man mache es aber stufenweise mit den höhern Kräften der Musik bekannt, und zwar nur mit solchen, die seiner Fassungskraft und seinen Gefühlen immer angemessen bleiben, und die vornehmlich die Beförderung seines sittlichen Vergnügens zum Augenmerk haben: man verschaffe ihm den öftern Genuß derselben in so manchen Fällen seines Lebens; und es ist nicht zu zweifeln, daß in eben dem Grade, worin sein Gehör sich bildet, und für die höhern Kräfte dieser wohlthätigen Kunst empfänglich gemacht wird, auch Gefühle für Schönheit in ihm erweckt werden, deren Einfluß auf die Sitten, auf alle häusliche und gesellige Freuden, auf seinen Muth und seine Denkungsart, auf Versüßung der Arbeit und Erleichterung jeder Last und Leiden, auf den Genuß und die Glückseligkeit seines Lebens, unwidersprechlich ist. “ Dieß alles kann durch den allgemeinen Musikunterricht in den Schulen bewirkt werden, und ist in den angeführten Gegenden Deutschlands wirklich schon bewirkt worden.

ren braucht. Beweise von der Möglichkeit solche Kenntnisse zu vereinigen, sind in großer Menge vorhanden. Die meisten und besten musikalischen Schriftsteller des siebenzehnten Jahrhunders sind sogar selbst Schulrectoren gewesen, die nach dem Geist ihrer Zeiten gewiß keine schlechten Philologen waren; und noch jetzt ist es nicht möglich ein wahrer Musikgelehrter anders als durch Vereinigung einer großen Menge von Sprach- und andern Kenntnissen mit den musikalischen Wissenschaften, zu werden. Die Wissenschaften befördern die Kunst, und die Kunst befördert und verschönert die Wissenschaften. Beyde gedeihen am besten, wenn sie Hand in Hand einander freundschaftlich zur Seite gehen. In unsern Tagen ist es aber durch den vernachlässigten allgemeinen Musikunterrichte dahin gekommen, daß selten noch ein Schullehrer von Musik etwas weiß, daß sie daher fast meistens der Meinung sind, das Studium der Musik hindere die Fortschritte der Jugend in den andern Schulkenntnissen. Was kann aus einer so irrigen, so einseitigen Meinung anders entstehen, als das, was wirklich daraus entstanden ist, ein unbilliger Haß, den solche Schullehrer auf die unschuldige Kunst und ihre Beflissene werfen, ein bedeutendes Bedauern solcher jungen Leute, die nebenher auch einige Stunden auf die Erlernung der Musik wenden, und ein Bestreben, die Lust dazu bey der ganzen Schuljugend so viel möglich zu unterdrücken?*)

Die Unbilligkeit eines solchen Verfahrens ist von mehrern Seiten einleuchtend. Erstlich wird dadurch eines der schönsten Glieder aus der allgemeinen Kette menschlicher Kenntnisse herausgerissen. Man hindert junge Leute an der allgemeinen Kultur ihrer Anlagen, und nöthigt sie, sich nur auf eine einseitige Art zu bilden. Man macht den Schulunterricht gleichsam zu einem Bette des Prokrustes, nach welchem man die Fähigkeiten junger Leute messen, und sie so lange foltern will, bis sie hinein passen. Alle Welt soll nur auf eine einzige Art, auf einerley Wegen glücklich gemacht werden, obgleich die Natur selbst die vielfachsten Mittel darzu darbietet. Zweytens wird dadurch die Feyerlichkeit und Schönheit des öffentlichen Gottesdienstes gestört, die nur durch den zweckmäßigen Musikunterricht der Schuljugend aufrecht erhalten werden kann, und deren jetziger Verfall keiner andern Ursache als diesem vernachlässigten Unterrichte beyzumessen ist. Woher sollen denn Kirchensänger kommen, wenn sie nicht in den Schulen gezogen werden sollen? Drittens wird dadurch auf die ungerechteste Weise der Absicht aller mit den Schulen verbundenen Stiftungen und Beneficien entgegen gehandelt, die überall, wo sie ehemals vorhanden waren, und wo man sie noch jetzt findet, ursprünglich für solche Schüler bestimmt waren, die sich in der Musik so hervorthaten, daß sie bey den Kirchenmusiken gebraucht werden konnten. In allen ältern Schulordnungen findet man das ausdrückliche Gesetz, daß kein Knabe ein Schulbeneficium genießen konnte, wenn er nicht schon so viel Musik verstand, um im Chore mitsingen zu können. Nur erst in den neuern Zeiten hat man angefangen,

*) Wenn man bedenkt, was für Vorwürfe dieser schönen Kunst und ihren Bekennern schon gemacht worden sind, wie viele Mühe man sich gegeben hat, sie in der Welt um allen Credit zu bringen, so muß man sich in der That wundern, daß sie sich dessen ungeachtet noch immer erhalten hat, und allen ihren Verleumdern und Feinden gleichsam zum Trotz das allgemeinste und beliebteste Unterhaltungsmittel aller gut gearteten und gefühlvollen Menschen geblieben ist. Nichts kann ein größerer Beweis ihrer innern Vortrefflichkeit seyn, als dieser Umstand. Selbst ihre und ihrer Bekenner Feinde müssen dieß gestehen. Cardan, der die Musiker aller möglichen Laster beschuldigt, muß doch am Ende die Frage aufwerfen: Ergone explodenda Musica a Domo ait et a filiorum institutione? und antwortet mit einem Nequaquam und vielen Gründen, die man in seinen Werken (Tom. II. pag. 117. und 647.) nachlesen kann. Eben so macht es *le Maître le Payer*, der, nachdem er die Musiker tüchtig ausgescholten hat, doch hinzu setzt: Les mauvaises conditions de quelques Musiciens prouvent *l'excellence de leur art*, puisqu'il force nos inclinations à l'aimer, non obstant cela. Tom. II. pag. 1082.

allmählich immer mehr und mehr von diesem Gesetze abzuweichen. Nach der neuen Ordnung der Thomasschule zu Leipzig vom Jahre 1723 konnten schon junge Leute zum Genuß der Beneficien kommen, wenn sie nur versprachen, sich neben andern auch in der Musik zu üben. Es wird zwar in dieser neuen Ordnung hinzu gesetzt, daß ein solcher Schüler, wenn er aus Mangel an Stimme entweder zur Musik gar nicht tüchtig sey, oder sie nicht lernen wolle, seine Stelle in der Schule nach einer gewissen Zeit aufgeben solle, damit durch ihn und seines gleichen die Bestellung der musikalischen Chöre nicht gehindert noch ein anderer, der im Singen geübt, und damit der Kirche und Schule dienen könne, davon ausgeschlossen werde. Indessen hat ein solcher Schüler das Beneficium doch auf eine Zeit genossen, ohne dafür der Kirche und Schule zu dienen, oder die Absicht der Stiftung zu erfüllen. Nach und nach sind an vielen Orten sogar diese Einschränkungen nicht für nöthig gehalten worden, so daß jetzt gerade die schönsten Stiftungen, durch welche ehedem die vollständigsten Chöre gebildet und unterhalten werden konnten, zum großen Nachtheil des öffentlichen Gottesdienstes entweder völlig aufgehoben sind, oder ganz gegen ihre ursprüngliche Bestimmung verwendet werden. So ist noch vor kurzem an der Michaelisschule zu Lüneburg eine beträchtliche Anzahl von Freytischen für Chorschüler nebst andern Beneficien unter verschiedenen Namen, als Mettengelder ꝛc. eingezogen, und das Jahrhunderte lang an dieser Schule befindliche starke und gute Chor völlig aufgehoben und alle Musik in der dazu gehörigen Kirche abgeschafft worden. Die erste Veranlassung zu diesem allen soll keine andere gewesen seyn, als der unbillige Eifer eines unmusikalischen Schullehrers, der um jene Zeit an dieser Schule stand, und einer der ersten war, der die Singechöre öffentlich für schädlich erklärte.

§. 62.

4) Das Chorsingen auf der Straße darf nicht abgeschafft werden, wie einige vorgeschlagen haben, sondern muß nur verbessert und seinem Zwecke gemäßer eingerichtet werden.

Daß dieses öffentliche Singen weder der Gesundheit schade, noch durch das dabey nothwendige laute Singen, die Stimmen für den Kirchengesang verderbe, wenn der Cantor durch vernünftigen Unterricht zu verhüten weiß, daß es nicht in Schreyen ausarte, ist schon bewiesen worden. Die Gesundheit wird dadurch vielmehr gestärkt, und die Stimmen werden biegsam, stark und helle. Außerdem würden die Choreinkünfte gar sehr vermindert werden, wenn der Bürger für seinen Beytrag nicht wenigstens etwas erhalten sollte, was ihm ein nützliches Vergnügen macht, und was er für einen Ersatz seines Beytrags halten kann. Alles kommt dabey auf eine gute zweckmäßige Einrichtung und auf strenge Aufsicht von Seiten der Vorgesetzten an. Die Ursachen, um welcher willen Chöre errichtet worden sind, erklären es hinlänglich, wie sie eingerichtet seyn müssen. Man wollte ursprünglich dadurch die in der Kirche gewöhnlichen Melodien dem ganzen Volke bekannt und geläufig machen, nachher ein Sängerchor bilden, durch welches die Figuralmusik in den Kirchen bestellt werden konnte. Alles was diesen doppelten Zweck befördern kann, ist das eigentliche Geschäft des Chors. Alles was ihn hindern kann, muß ihm untersagt werden. Hieraus folgt, daß das Chor entweder Choralmelodien singen müsse, um diese Melodien allgemein bekannt und jedermann geläufig zu machen, oder Motetten und andere geistliche Gesänge, wodurch es theils den Geschmack an dieser Art von Musik verbreiten, oder sich selbst geschickt machen kann, die Figuralmusik in den Kirchen aufs beste ausführen zu helfen. Alles andere, wodurch beyde Zwecke nicht befördert, sondern vielmehr gehindert werden, wie durch das jetzt so übliche Singen der Gassenhauer vorzüglich geschieht, ist schädlich, folg-

lich auf alle Weise zu vermeiden [56]). Es ist aber nicht genug, daß das Chor überhaupt nur Choräle singe; sie müssen auf eine vorzügliche Art gesungen werden, so daß dadurch bey jedem, der sie hört, ein Gefühl für den schönern reinern Kirchengesang erweckt werde, und sodann auch der öffentliche Gottesdienst dadurch an Verschönerung gewinne. Nichts ist hiezu geschickter, als eine reine vierstimmige Harmonie, die nach dem Geist und Charakter der Melodie und in ihrer wahren alten, unverfälschten Tonart in allen einzelnen Stimmen sangbar eingerichtet ist. Man kann nichts schöners und erbaulicheres hören, als einen solchen Choral, wenn er in allen Stimmen reinlich von einem verhältnißmäßig besetzten Chore gesungen wird. Die schönsten dieser Art, die wir besitzen, und die keine Nation von ähnlicher Vortrefflichkeit aufzuweisen hat, sind von Joh. Seb. Bach. An solche Arbeiten müssen sich die Chöre vorzüglich halten, weil sie nicht nur von Seiten ihres erbaulichen Ausdrucks auf die Bildung eines einfach edlen Geschmacks aufs vortheilhafteste wirken, sondern auch den Schülern ihrer schönen und reichen harmonischen Verwebung wegen als eine nützliche Uebung in der reinen, festen Intonation und im Treffen dienen können.

Was die Motetten und andere geistliche Figuralgesänge betrifft, welche die Chöre außer den Chorälen auf den Straßen zu singen haben, so kommt auch dabey sehr viel auf eine zweckmäßige Auswahl an. Nicht jede Motette und nicht jeder andere geistliche Gesang kann den Zweck erfüllen, der dabey beabsichtiget wird. Vor allen Dingen ist dabey auf Simplicität des Styls zu sehen. Die verwickelten Compositionsarten, dergleichen Fugen oder fugenartig gearbeitete Motetten sind, dürfen nur sparsam, wenigstens nicht eher gebraucht werden, als wenn ein Chor schon so gebildet ist, daß es sie mit gehöriger Leichtigkeit, und daraus entstehender Deutlichkeit und Faßlichkeit vortragen kann. Ohne diesen leichten und faßlichen Vortrag bleiben sie dem ungeübten Zuhörer unverständlich, können folglich weder erbauen noch vergnügen. Zur Uebung aber in den Schulen müssen sie nothwendig beybehalten werden, weil durch nichts so sichere und gute Treffer im Singen gebildet werden können, als durch sie. Da es in keiner Stadt so ganz an aller musikalischen Kennerschaft mangelt, so werden sich immer einzelne Häuser finden, die es gerne sehen, wenn das Chor seine Uebungen dieser Art vor ihnen hören läßt; und in solchen Städten wo schon mehrere Jahre hindurch ein gutes Chor bestanden hat, wird sogar der Geschmack des großen Publikums schon so viel gewonnen haben, daß es eine solche künstlichere Art von Musik nicht als ein verwirrtes Geschrey mehrerer Stimmen, sondern vielmehr als eine höhere Gattung von Kunstwerk mit Vergnügen und Achtung gerne hören wird. Die Chorstücke mögen aber im Styl so simpel und faßlich seyn als sie wollen, so muß doch immer darauf gesehen werden, daß alle vier gewöhnlichen Stimmen in der Harmonie derselben hinlängliche Beschäftigung und Uebung finden können: denn es ist zweckwidrig, ein ganzes Chor von Sängern zu versammeln, um damit keine bessere und vollständigere Harmonie hervorzubringen, als durch wenigere Menschen hervorgebracht werden könnte. Was einer allein verrichten kann, braucht nicht von vielen verrichtet zu werden, und was von vielen errichtet wird, muß so beschaffen seyn, daß es ohne Hülfe vieler nicht hätte ausgeführt werden können.

§. 63.

Ist ein Kantor im Stande, diese erste seiner Pflichten gehörig zu erfüllen, und sein Chor auf vorbeschriebene Art zu bilden und zu leiten, so werden die nützlichen Folgen davon sehr bald merklich

56. In den Schulgesetzen des Göttingischen Pädagogiums ist über diesen Punkt ganz bestimmt verordnet: Qui ostiatim victum quaeritando, aut in conviviis permissu Paedagogiarchae, auctoritate praestantibus viris obsequendo, Musicam exercent, *tantum sacras, pias, castas melodias decantanto, ab obscoenis omnibus temporibus locis abstinento. Göttingensium ad Lain. Paedagogii Sciagraphia. Item statuta et leges. Francofurdi. 1586. pag. 42.*

lich werden [57]). Der allgemeine öffentliche Unterricht in der Muſik wird ihm nach und nach die brauchbarſten und beſten Stimmen in ſolcher Menge verſchaffen, daß alle Stimmen des Chors hinlänglich beſetzt werden können. Selbſt diejenigen Schüler welche nicht Luſt haben, auf der Straße im Chore mitzuſingen, werden doch gerne zur beſſern Beſetzung der Kirchenmuſik beytragen, wenn ſie dazu geſchickt genug ſind. Das allgemeine Wohlgefallen des Publikums wird vermehrt werden, und mit demſelben zugleich die Caſſe des Chors. Die Schüler, welche dieſer Unterſtützung bedürfen, werden dadurch reichlichern Unterhalt finden, werden ohne Nahrungsſorgen mit freyerm Geiſte und mit vermehrter Luſt den Schulwiſſenſchaften und der immer größern Vervollkommnung des Geſangs obliegen, werden den öffentlichen Gottesdienſt verſchönern helfen, und ſich nach und nach alle Eigenſchaften erwerben, womit ſie auch in der Folge ihres Lebens für den Staat und die Kirche die nützlichſten Bürger werden können. Derjenige Chorſchüler, welcher ſich dem Predigerſtande widmen will, wird ſich durch das Geſangſtudium im Chor zum deutlichern, ausdrucksvollern Kanzelredner gebildet haben, und an andern, die dem Staat auf eine andere Art dienen wollen, wird man bald bemerken, daß auch ſie durch die Bildung ihrer Stimm- und Sprachorganen vermittelſt der Singübungen zu mancherley Geſchäften des Lebens geſchickter geworden ſind. Wo iſt ein Stand ohne alle Veranlaſſung zum Reden, entweder öffentlich oder in Privat-Verhandlungen? Und wer hat nie gefühlt, welch ein Unterſchied es ſey, ob mit einer unausgebildeten, heiſern, ſchwachen, rauhen, gepreßten, oder mit einer biegſamen, reinen, hellen und dem Inhalt der Rede angemeſſenen Stimme geredet wird?

57) Der berühmte Cantor zu Leipzig, Sethus Calviſius hat in einem kleinen Werkchen: *Muſicae artis praecepta nova et facilima etc. pro incipientibus conſcripta* (Lenae 1612. 8.) ein Dutzend Regeln gegeben, die alles in ſich faſſen, was zur Bildung eines Chors gehört, die daher jeder Cantor zum Leitfaden ſeines Unterrichts gebrauchen ſollte. Da das Werkchen ſelten geworden, und die erwähnten Regeln nur kurz ſind, ſo wird man ihnen hier gerne ein Plätzchen gönnen.

Canones quidam de cantandi ratione.

1) Modulantor pueri in cantu, non quantum poſſunt, clamando.

2) Vox in gutture, non labiis vel buccis efformanda; Crebrò etiam exercitatione et excitata intenſione adjuvanda, ut et continuationes longiuſculas ſpiritus et vehementiam contentionis in conſervando ſoni aequabili tenore ſuscipere et ſustinere poſſit, ne in acutum nimis intenſione inſurgendo, vel ex pigritia in profundum lubbidendo, Harmoniam deformet.

3) Vox alia aliam non obtundat, ſed ſint omnes in aequabili intenſione, et invicem ad alias attendant.

4) Quaelibet vox, quo magis aſcendit, et intenditur, eo ſubmiſſiore ſono pronunciauda eſt. Et quanto deſcendit, tanto pleniore, ut gravior ſonus, qui obtuſior eſt, acuto exaequari poſſit.

5) Sonus, qui in aliqua notula continuari debet, aequabiliter producatur, nec ad ſingulos tactus, vel partes tactus reſumto ſpiritu, novo flatu et conatu exaſperetur.

6) Ad acutiores ſonos, non tantum voce aſcendendum: ſed etiam in iis ſecundum notularum praeſcriptionem ſono continuato commorandum: nec remiſſo conatu ſubinde deſiſtendum.

7) Semiminae vel fuſae, quae gradatim aſcendunt vel deſcendunt, gutture non labiis formandae ſunt, et ſono ita conjungendae, ne gradus magnopere exaudiantur.

8) Qui unam vocem canunt, ſimul et concorditer incipiant, et definant, nequaquam tamen ſimul, niſi in pauſa, reſpirent.

9) Aliter canendum in templis: aliter in privatis aedibus, illic plena voce; hic diſcretione quadam ſubmiſſe et ſuaviter.

10) In fine cantilenae, in penultima notula ſonus aliquo modo continuandus, et tandem etiam in notula ad quatuor circiter tactus, inde ad ſignum à Cantore datum ſimul quieſcant praeter infimam vocem, quae aliquo modo eſt producenda.

11) Textus in modulatione ita exprimendus, quemadmodum confuſo ſermone ſolemus, non vocales pro vocalibus ſubſtituendae, aut peregrinis ac barbaris ſonis, ſive fiant balatu, ſive boatu deformandae.

12) Cum in figurali cantu textus fugis et clauſulis varie diſcerpatur, maxime enitendum, ut recte notulis applicetur, diſtincte pronuncietur, et quantum fieri poteſt, explicite et citra proponatur.

Selbst in bloß gesellschaftlichen Unterredungen hat die Beschaffenheit der Stimme schon so großen Einfluß, daß unsere Unterhaltung dadurch angenehm und anziehend, oder unangenehm und widerlich werden kann. Schon dieser Umstand allein sollte jeden jungen Menschen veranlassen, alle Gelegenheiten zu benutzen, die zur besten Ausbildung seines Stimmorgans dienen können. Ob wir gleich in unsern Zeiten nicht so viele Gelegenheiten haben, öffentlich vor großen Versammlungen zu reden, wie es bey den ältern Völkern, vorzüglich bey den Griechen und Römern war, die eben deßwegen aus der Stimmebildungskunst ein besonderes Studium machten; so fehlt es uns doch auch nicht so ganz daran, daß wir den hohen Grad von Vernachlässigung dadurch entschuldigen könnten, den wir uns jetzt so allgemein in dieser Art von Bildung zu Schulden kommen lassen. Unsere Kirchen haben noch ihre Prediger; unsere Gerichtshöfe ihre Richter und Sachwalter ꝛc. Ueberall muß ermahnt, gelehret, erörtert, bewiesen, widerlegt, folglich geredet werden, und nirgends ist es gleichgültig ob dieses alles mit oder ohne Art und Ausdruck geschehe [58]). Wenn und wo kann der Grund zu einer solchen Ausbildung der Stimme besser gelegt werden als in der Jugend durch den Singunterricht auf Schulen? Der allgemeine Unterricht in der Musik ist also nicht bloß für die Chöre und Kirchenmusiken, nicht bloß für diejenigen die einst Cantoren oder Sänger von Profession werden wollen, sondern für alle Stände aufs ganze Leben von dem ausgebreitetsten Nutzen, so wie die bisherige Vernachlässigung desselben offenbar für unsere öffentlichen Versammlungen, wobey geredet wird, vom größten Nachtheil gewesen ist, und sie kalt, trocken, unfeyerlich und unwirksam gemacht hat.

§. 64.

Die zweyte Sorge eines Cantors, der seiner Amtspflicht völlige Genüge leisten will, ist die Einrichtung und Auswahl der Kirchenstücke, welche beym öffentlichen Gottesdienste aufgeführet werden sollen. Ueber die Beschaffenheit einer wahren Kirchenmusik sind die Meinungen sehr verschieden. Eben die Ursachen, welche in der weltlichen Musik verschiedene Meinungen über den Werth oder Unwerth gewisser Gattungen erzeugen, thun es auch bey der geistlichen. Jedermann urtheilt nach dem Maß von Uebung und Kenntniß, die er in der Sache hat. Wer ohne alle Uebung und Kenntniß derselben ist, kann oft die einfachste Musik schon zu gelehrt finden, so wie hingegen der Geübtere gerne eine solche hört, die reich an nicht alltäglichen Gedanken und Wendungen ist. Da die christlichen Versammlungen mehr als alle andere gemischte sind, da jeder Christ, er sey gebildet oder ungebildet, seinen Antheil an der öffentlichen Erbauung haben will, und dem Zweck des öffentlichen Gottesdienstes gemäß haben soll, so folgt hieraus von selbst, daß die Kirchenmusik eine solche Beschaffenheit haben müsse, in welcher sie so viel möglich, alle Theile befriedigen kann. Ich sage, so viel möglich: denn die Natur der Sache leidet eine solche allgemeine Befriedigung nicht, weder von Seiten der Kunst, noch von Seiten der mit so unendlich verschiedenen Graden von Kenntniß und Bildung begabten Zuhörer. Aber es giebt einen Mittelweg, auf welchem diese Befriedigung zwar nicht vollkommen, aber doch größten Theils erreicht werden kann, das heißt: es giebt eine Art von Musik, welche für den Nichtkenner faßlich, verständlich und erbaulich ist, und nebenher auch den geübteren Kenner befriedigen kann. Es ist mit Einem Worte die Simplicität des Styls, welche jeder Art von Musik, also auch der Kirchenmusik die allgemeinste Wirkung verschafft. Man muß aber unter dieser Simplicität des Styls nicht jene Simplicität verstehen, welche aus dem Mangel

58) Quinctilian hat in seinen Institution. orator. ein besonderes hieher gehöriges Kapitel mit der Aufschrift: an oratori futuro necessaria sit plurium artium scientia? Die Musik wird für vorzüglich nothwendig erklärt. Das ganze Kapitel verdient nachgelesen zu werden.

an hinlänglicher Kunſtkenntniß entſteht, und eigentlich nichts als leere, niedrige Armſeligkeit iſt, ſondern jene edle Simplicität, welche nur eine Frucht der höchſten Cultur in der muſikaliſchen Kunſt ſeyn kann. Nur dieſe höchſte Cultur kann lehren, alles zweckloſe, allen leeren Prunk aus einer Muſik zu entfernen, und ſie gedanken- und ausdrucksvoll zu machen, ohne ihrer Deutlichkeit und Faßlichkeit für jedermann zu ſchaden. Man kann hieraus aufs neue ſehen, was für große, vollkommen ausgebildete Eigenſchaften ein tüchtiger Cantor beſitzen muß, wenn er alles leiſten ſoll, was von ihm gefordert wird, wenn er Würde, Andacht, Feuer und Leben ſo in ſeine Muſik bringen ſoll, daß dieſe Eigenſchaften derſelben von der gemiſchteſten Verſammlung von Zuhörern begriffen und gefühlt werden ſollen. Nichts als die höchſte Cultur in der Kunſt, der richtigſte Geſchmack und die richtigſten Begriffe vom Weſen und Zweck der heiligen Muſik kann dahin führen. Ohne eine ſolche höhere Cultur muß nothwendig die Kirchenmuſik entweder armſelig und geiſtlos, oder ein unnützes, zweckloſes Gemengſel von Tönen werden, woran nur ein Thor, der ſelbſt keinen Begriff von eigentlicher Kunſt, und von einer nützlichen Anwendung derſelben hat, bisweilen Freude finden kann.

§. 65.

Simplicität des Styls iſt alſo das erſte Erforderniß einer guten zweckmäßig eingerichteten Kirchenmuſik. Bey unſern Kirchencantaten, die aus Arien, Recitativen und Chören mit oder ohne Fugen beſtehen, kann ſie überall angewandt werden. Da aber Recitative und Arien ſchon einen Vortrag verlangen, den man auch bey dem beſten Unterricht, doch ſelten bey einem Chriſten findet, und ſeiner Jugend wegen faſt noch nicht von ihm fordern kann (denn der Geſchmack, der zum Vortrag ſolcher Stücke gehört, kommt eben ſo wenig vor Jahren als der Verſtand), ſo wäre vielleicht zu rathen, daß man ſich beſonders in ſolchen Städten, wo das Chor nicht mehrere Jahre hindurch gut gebildet iſt, oder überhaupt noch keinen Grad von Uebung hat, bey der Kirchenmuſik bloß auf Chöre mit einer einfachen Inſtrumentalbegleitung einſchränkte. Der Nutzen dieſer Einſchränkung würde ſehr groß und mannigfaltig ſeyn. Die Chöre ſind an ſich ſchon das Feyerlichſte einer Kirchenmuſik, wenn ſie nicht allzu ſchwach beſetzt werden; ſie wirken ſchon allein durch ihre Stärke am kräftigſten auf den Zuhörer. Die Texte können aus bibliſchen Sprüchen oder aus etwas ähnlichem beſtehen, die der ganzen Gemeinde ſchon bekannt, und eben wegen dieſer allgemeinen Bekanntſchaft damit, vorzüglich geſchickt ſind, ſelbſt ſolchen Zuhörern, die der Muſik ganz unkundig, gewiſſer Maßen zum Dollmetſcher des in der Muſik liegenden Ausdrucks und Inhalts zu dienen. Der Muſikkenner bedarf eines ſolchen Dollmetſchers nicht; aber der gemeine Mann, der im innern Kreiſe der Kunſt ganz unbekannt iſt, muß etwas bekanntes haben, woran er ſich halten kann. Wenn er die Worte verſteht, ſo glaubt er auch die Muſik verſtanden zu haben, und fühlt ſich dadurch erbauet. Ganz anders verhält ſichs mit Recitativen und Arien. Die Recitative ſind eine Art von muſikaliſcher Declamation, ein ſonderbares Mittelding zwiſchen eigentlichem Geſang und ausdrucksvoller Rede. Wenn ſie nicht von dem urtheilsvolleſten Sänger vorgetragen werden, der ihrer doppelartigen Natur Recht zu thun weiß, ſo ſind ſie das Kraftloſeſte in der ganzen Muſik. Kaum der Kenner, der doch noch allenfalls die darin vorkommenden Modulationen zu ſchätzen weiß, kann ſich daran erbauen, und noch viel weniger der gemeine Mann. Der erſte ſieht ſie als einen nothwendigen, unentbehrlichen Uebergang von einer Arie zur andern, oder als eine Erzehlung an, die den Ausbruch einer Empfindung, einer lyriſchen oder muſikaliſchen Schilderung veranlaſſen ſoll, und nimmt es in dieſer Rückſicht nicht ſehr genau damit; der andere aber weiß von dieſem Zuſammenhang ſo wenig, daß er ſie für gar nichts anſieht und anſehen kann. Der äußerſt ſparſame Gebrauch der Recitative iſt alſo nach meiner Meinung für die Kirche nur ein ſehr geringer oder gar kein Verluſt. Die Arien ſind zwar

ein Mittel, das Gefühl eines einzelnen Individuums sehr lebhaft zu schildern: aber alles Einzelne geht seiner Natur nach entweder ins Feine, oder ist nicht allgemein interessant. Vor einer Versammlung, deren meiste Glieder Kenner, oder doch warme Musikliebhaber sind, wird eine gut componirte und gut vorgetragene Arie wie ihre Wirkung verfehlen; aber in einer so gemischten Versammlung, wie die der christlichen Gemeinde in der Kirche ist, muß besondere Vorsicht und Klugheit angewendet werden, wenn sie von den meisten Zuhörern nicht für eine unbedeutende, nichts sagende Gurgeley gehalten werden soll. Ist sie daher nicht kurz, edel, einfach, ohne prunkhafte Passagen von Läufen und Sprüngen, nicht über einen eben so einfachen und kräftigen, aber leicht allgemein verständlichen Text, ferner nicht so vorgetragen, wie es Ort und Inhalt erfordert, so halte ich dafür, die öffentliche Erbauung verliere nichts, wenn statt ihrer ein recht rein vierstimmiger, feyerlicher und andächtiger Choral vom Musikchor gesungen wird, der allenfalls auch statt des Recitativs dienen kann, ein Chor mit dem andern zu verbinden.

§. 66.

Ein anderer Grund, aus welchem die vorgeschlagene Einrichtung für die meisten Orte am zweckmäßigsten ist, liegt darin, daß die Kirchenmusik nothwendig kurz seyn muß. Eine kurze Musik verfehlt weit seltener ihre Wirkung, als eine lange; nur muß der Componist nicht in den Fehler des Dichters oder Redners verfallen, von welchem Horaz sagt:

Brevis esse laboro, obscurus fio.

Mit der Kürze muß sich Präcision und Güte vereinigen, das heißt: die Musik muß keine unnützen Wiederholungen, sondern gerade nur so viel Gesang enthalten, als zur vollständigen Darstellung und Entwickelung einer vorhandenen, im Text liegenden Empfindung unentbehrlich ist. Das weitläuftige Ausmahlen, das Bestreben sich lange in einerley Gefühl zu unterhalten, wie es vorzüglich in Arien üblich ist, und ihrer Natur nach fast nicht anders seyn kann, gehört nicht für die Kirche, weil die Musik an diesem Orte die öffentliche Erbauung nicht allein bewirken, sondern nur als eine Gehülfin dazu beytragen soll. Zu dieser Absicht kann ein feyerlicher Chor, nebst einem andächtigen Choral für gewöhnliche Fälle schon hinreichen. Beydes kann, wenn der Chor zweckmäßig eingerichtet, und kein allzu langer aus vielen Versen bestehender Choral gewählt wird, kaum volle fünf Minuten dauern, und sodann unter solchen Umständen nicht mehr Anlaß zu der Klage geben, daß der Gottesdienst durch die Musik allzu sehr verlängert werde. Bey hohen Festen, wobey überhaupt der Grad der Feyerlichkeit in unsern Kirchen erhöht zu werden pflegt, kann auch der Musik eine etwas längere Dauer verstattet werden. Durch diese Kürze wird der Cantor in den Stand gesetzt, alles besser zu machen, als er es bey ausführlichern, längeren Kirchenmusiken können würde. Wenn er selbst Componist ist, so kann er leicht jede Woche hindurch für den nächsten Sonntag einen Chor einrichten, und dadurch den Befehl Davids: Singet dem Herrn ein neues Lied, erfüllen. Ein solcher einzelner Chor läßt sich mit den Sängern die Woche hindurch hinlänglich üben, so daß sodann der Vortrag oder die Ausführung desselben in der öffentlichen Gemeinde ganz so vollkommen und sicher werden kann, als sie seyn muß, wenn Erbauung dadurch bewirkt werden soll. Nach und nach an guten Vortrag leichter Chöre gewöhnt, wird das Sängerchor bald dahin kommen, auch schwerere fugirte Chöre gut auszuführen, und wird auch die Gemeinde dahin bringen, solche höhere, verwickeltere Compositionsarten gerne zu hören, die bisher offenbar nur bloß deßwegen für unverständlich gehalten worden und ohne Wirkung geblieben sind, weil sie schlecht vorgetragen wurden. Der gute Componist muß, wie der gute Schriftsteller sein Publikum zu sich heraufziehen, sich nicht zu ihm herunter lassen. Künste und Wissenschaften können nur auf diese Weise nützlich werden.

Der Gelehrte und der Künstler, welcher die Wissenschaft und die Kunst zu einem bloßen Gewerbe macht, das sich wie die übrigen Gewerbe auch nicht nach dem Zwecke des Gebrauchs, sondern nach der Gabe der Käufer richtet, welcher freywillig seinem bessern Genius entsagt, um sich beym großen Haufen beliebt zu machen, ist einem Heuchler zu vergleichen, der aller Welt nach dem Munde schwatzt. Unsere feyerlichen Kirchenfugen haben Jahrhunderte lang die gottesdienstliche Erbauung befördert: warum sollten sie es in unsern Tagen nicht können, da sie schöner, geist- und gesangreicher geworden sind, als sie es je waren, wenn der Künstler nicht selbst sein Publikum durch schlechte Arbeit verwöhnt und verdirbt? Wenn also ein tüchtiger Cantor nicht zu viel auf einmal vornimmt, wenn er einen einzigen Chor so lange mit seinen Schülern übt, bis er vollkommen gut und reinlich ausgeführt werden kann, so mag er im gleichen Contrapunkt componirt, oder eine förmliche strenge Fuge seyn, er wird immer Wohlgefallen erregen und die Erbauung befördern können.

§. 67.

Wenn ein Cantor selbst Componist ist, und gehörige Begriffe hat, was zum wahren Wesen und zum Zweck einer Kirchenmusik, so wie zum besten Vortrag derselben gehört, so wird alles, was vorher von der guten Einrichtung dieser heiligen Musik gesagt worden ist, ohne große Schwierigkeit in den meisten Städten auszuführen seyn. Ein solcher Cantor kann seine Composition dem Grade der Geschicklichkeit gemäß einrichten, den seine Schüler schon erreicht haben; er wird es stets sein vornehmstes Augenmerk seyn lassen, nur solche Sachen in die Kirchen zu bringen, die er gut ausführen kann, anstatt, daß ein anderer, der sich mit fremden Compositionen behelfen muß, oft unter mehrern hundert Stücken kaum ein einziges aufzufinden weiß, welches gerade in die Umstände paßt, worin er sich in Rücksicht der Fähigkeiten seiner Untergebenen befindet [59]). Sie sind entweder zu stark besetzt für sein Chor, oder enthalten Arien oder einzelne Stellen für Stimmen, die ihm gerade in der Art wie sie seyn sollen, fehlen. Ueberall entstehen Schwierigkeiten, die entweder gar nicht zu heben, oder nur zum Nachtheil der guten öffentlichen Ausführung zu heben sind. Wenn es nun für jedermann eine feste Regel seyn sollte, nur das zu machen, was man gut machen kann, weil mit schlechten Sachen unmöglich ein nützlicher Zweck zu erreichen ist, so folgt daraus, daß ein Cantor,

59) Dieß kann zum Beweis dienen, daß ein Cantor nothwendig die Composition verstehen muß. „Nullus enim Cantoris officio, quod in dirigenda tota Musica consistit (nimirum in iis locis, ubi specialis capellae Magister non habetur) satisfacere potest nisi sciat componere, 1) quia adjuvantes Musicos forte errantes, quod haud raro contingit, ob defectum incomparabilis hujus artis in ordinem redigere nunquam valet, maxime, si modulamina multis partibus seu vocibus insignique artificio sint elaborata et quae plenus chorus exprimere debet. 2) *Orlandi et Clementis Meteize* Instrumentali Musica non concomitantur, quod alias Musices non exigua gratia et in Ecclesiis nostris ubique utilata et recepta. 3) Saepissime textus singularis et ab aliis peritis Musicis nondum compositus ad aliquam incidemem venit elaborandus. 4) Non semper ea Musicalia, quae jam pridem ab aliis descripta possident, ad eorum vel cognom. vel si hi sunt vocales, felicitatem vel infelicitatem gulae quadrare possunt, quae omnia tamen prudentes compositores accurate considerare solent.

Kuhnau, Jura circa Musicos collegiatos, cap. III. de personis, quae ad Musicorum collegiatorum munus conducere possunt. Dieser Meinung scheint zwar die Sächsische Schulerdnung zu widersprechen, wenn es daselbst heißt: Derowegen denn die Pfarrer mit Fleiß darauf achtung geben, und ernstlich verschaffen sollen, daß in den Kirchen nicht ihre (der Canteren), da sie Componisten seyn, oder anderer neu angehenden, sondern der alten und dieser Kunst wohlerfahrnen und fürtrefflichen Componisten, als Josquini, Clementis non Papae, Orlandi etc. *Corp. Jur. Sax. Ord. Schol. Tit. rom Examine* und Amt eines jeden Schulmeisters und *Collat. p. 207.* Man sieht aber, daß diese Verordnung nur neu angehende oder seyn wollende Componisten betrifft, die allerdings besser thun, wenn sie die Werke anderer erfahrnen Componisten statt ihrer eignen aufführen.

wenn er nicht selbst ein gewandter Componist ist, wenigstens so viel von der musikalischen Composition verstehen muß, daß er die Arbeit eines andern Componisten seinen Bedürfnissen gemäß umzuändern und einzurichten vermag. Er muß eine zu starke Besetzung ohne Nachtheil der vollständigen Harmonie vermindern, einen Gesang für eine ihm fehlende oder nicht hinlänglich gute Stimme in eine andere übertragen, einzelne Stücke seinen besondern Absichten gemäß mit einander in Verbindung setzen, die vorher in einer andern, für ihn aber unbrauchbaren Verbindung standen, kurz er muß in beständiger Rücksicht auf seine und seiner Gehülfen Kräfte eine fremde Arbeit für seine Gemeinde nützlich zu machen wissen. Dieß alles ist weit schwerer, als man vielleicht glaubt, weit mühseliger als eine eigene Composition seyn würde, und erfordert einen hohen Grad von Beurtheilungskraft und Geschmack, wenn nicht ein lahmes, geistloses Flickwerk daraus entstehen soll. Man wird indessen leicht begreifen, daß solche Umänderungen nur in Nothfällen Statt finden dürfen, daß dadurch auch bey der größten Behutsamkeit gerade bey den besten Werken die Kraft des Ausdrucks am leichtesten verloren gehen kann, und daß sich ein Cantor überhaupt nicht eher dazu entschließen muß, als wenn sein Chor durchaus nicht im Stande ist, eine an sich für einen gewissen Fall passende Composition gehörig auszuführen, so daß er alsdann gleichsam unter zweyen Uebeln das kleinste zu wählen hat. Denn die Umänderung, sie mag auch noch so vorsichtig gemacht werden, bleibt immer ein Uebel; aber die schlechte Ausführung ist ein noch viel größeres. In Rücksicht auf das letztere Uebel sollte daher in jedem Musikchor mit goldenen, recht in die Augen fallenden Buchstaben zur Warnung des Anführers und aller seiner Gehülfen das Horazische

Sumite materiam vestris — aequam
Viribus — — —

geschrieben stehen, weil es die unverzeihlichste Kühnheit ist, Kunstwerke, deren Schwierigkeiten unsere Kräfte übersteigen, öffentlich verhudeln zu wollen, und damit, besonders in der Kirche, allen Zweck der Musik, und alle davon erwartete Erbauung zu vereiteln. Selbst die schlechteste unbedeutendste Musik, wenn sie nur reinlich und deutlich vorgetragen wird, kann einige Wirkung thun: ist daher unter Umständen, wo es an hinlänglich geübten Sängern und Spielern fehlt, auch der allervortrefflichsten, wenigstens öffentlich, vorzuziehen.

§. 68.

Noch eines Vortheils muß hier Erwähnung geschehen, der aus dem Vorschlage: unsere Kirchenmusiken meistens auf Chöre und vierstimmige Chorale einzuschränken, wenigstens für viele Städte entsteht. Nicht überall ist es möglich, so geübte Componisten zu Cantoren zu haben, als sie seyn müssen, wenn sie ihre Kirchenmusik selbst componiren, und ihren örtlichen Umständen anpassen sollen. Wo es an solchen Cantoren fehlt, fehlt es gemeiniglich auch an hinlänglich geübten Musikchören. Endlich fehlen auch da, wo es an guten Cantoren und Chören fehlt, gewöhnlich die Mittel zur Anschaffung der besten und brauchbarsten Musikalien. Nun ist es allen Musikkennern bekannt, daß die Chöre aus den so genannten Jahrgängen älterer Kirchencomponisten noch nicht so veraltert sind, daß sie nicht recht gut noch in unsern Zeiten gebraucht werden könnten, und daß sie wahrscheinlich bloß der damit verbundenen nun völlig veralterten Arien und Recitative wegen sich in die alten Schul- und Kirchen-Archive haben verkriechen müssen. Wenn man nun die Arien und Recitative an solchen Orten, wo man es doch nicht anders haben kann, aufgiebt, was hindert denn daran, diese alten zum Theil vortrefflichen Chöre wiederum hervorzusuchen, und den wahren Geist der Kirchencomposition in ihnen wieder aufleben zu lassen? Da diese Chöre häufig über biblische Sprüche componirt sind, so

geben sie auch von der Seite keinen solchen Anstoß, wie die Arien und Recitative mit ihren tröstlichen Texten im Geschmack der vorigen Zeiten geben würden. Es giebt vielleicht keine Stadt in ganz Deutschland, die nicht einige solcher Jahrgänge in ihren Kirchen oder Schulen noch von vorigen Zeiten her besitzen sollte, eben so wie es keine giebt, wo sie nicht bloß aus Anhänglichkeit an das Alterthum, im Staube ungenützt vermodern müßten. Würde es nicht eine große Bequemlichkeit für solche Städte seyn, wenn sie, ohne sich ferner um die veralterten Arien zu bekümmern, noch Gebrauch von den darin enthaltenen Chören machen könnten, wenigstens von solchen, die über biblische Texte componirt sind?

§. 69.

Oertliche Umstände müssen indessen alles näher bestimmen. Wo Kräfte genug vorhanden sind, wo es weder an geübten Sängern noch Spielern fehlt, können Chöre, Arien und Recitative von alten und neuen Componisten zu deste größerer Mannigfaltigkeit abwechselnd gebraucht werden, und man hat nicht nöthig, sich weiter als auf Simplicität des Styls, auf reinlichen Vortrag und auf die nothwendige Kürze einzuschränken. Wo solche Vortheile hingegen fehlen, muß man den Umständen gemäß verfahren, sich anfänglich behelfen, und allmählich weiter zu kommen suchen, bis man sich ebenfalls in den Stand gesetzt findet, alles zu können, was man will. Um aber alles zu können, was man will, muß man nie etwas anders wollen, als was man kann.

Die bisherigen Vorschläge gehen also nur solche Orte an, wo man sich einschränken muß. Aber auch selbst da, wo keine solche Einschränkung nöthig ist, wo es weder an guten noch an zahlreichen Sängern fehlt, würde es gut, und der öffentlichen Erbauung sehr zuträglich seyn, wenigstens bisweilen, zur Abwechselung von dem gewöhnlichen Cantaten-Schlendrian abzuweichen. Die Arien und Recitative sind, wie schon erinnert worden, auch selbst in ihrer Vortrefflichkeit nicht von allgemeiner Wirksamkeit. Sie haben besonders in Deutschland noch den Fehler, daß sie selten auf gute Texte componirt sind. Unsere Dichter sind selten geneigt, sich in das Feld der musikalischen Poesie, und am wenigsten der geistlichen zu wagen. Der bisherige schlechte Knabengesang konnte sie auch eben nicht sehr dazu ermuntern, um so weniger, da außer dem Vergnügen an einer guten Ausführung ein solcher Dichter unter uns fast keinen andern Lohn für seine Arbeit zu erwarten hat. Es fehlt dem Kirchencomponisten daher fast immer an guten Texten. Diesem Mangel läßt sich aber ohne allen Nachtheil für die allgemeine Erbauung sehr gut abhelfen, so bald man nicht mehr glaubt, an die gewöhnliche Cantaten-Form gebunden zu seyn. Man muß nehmlich, wie auch schon hin und wieder von einsichtsvollen Männern geschehen ist, sich vorzüglich an die Davidischen Psalmen halten, einzelne Stellen daraus, die gerade einen vollen Sinn und Zusammenhang haben, wählen, und sie als Chöre mit abwechselnden Solostellen componiren. Man erhält durch die eingewebten Solostellen gewisser Maßen einen Ersatz für die Arien, ohne dadurch, wie es durch die weitschweifigen Arien häufig geschieht, ein Auditorium, welches so vermischt wie eine Kirchengemeinde ist, zu ermüden. Die Kürze der Solostellen erleichtert den Vortrag derselben, und macht es möglich, daß sie auch ein Chorist gut singen lernen kann, von dem man selten schon so viel Fertigkeit und Geschmack fordern kann, als zum guten wirksamen Vortrag einer langen, ausführlichen Arie nöthig ist. Es finden sich auch Stellen in den Psalmen, die zu kurzen Recitativen gebraucht werden können, so, daß also dem Wesentlichen nach, alles was an den Cantaten für die Kirche wirklich zweckmäßig ist, durch diese Einrichtung nicht verloren geht, sondern größten Theils, nur abgekürzt, beybehalten werden kann. Der ehemalige Cantor Doles in Leipzig hat hierin verschiedene Versuche gemacht, die nicht ohne guten Erfolg gewesen seyn sollen. Er hat sogar bisweilen gewöhnliche Kirchenlieder genom-

men, und sie auf die vorbeschriebene Weise mit abwechselnden Chören, Solostellen und kurzen Recitativen durchcomponirt. Der gemeine Mann mag gerne, wie schon oben gesagt worden ist, einen bekannten Text haben, der ihm zum Deutmeischer der Musik dienen kann. Psalmen, biblische Sprüche und Kirchenlieder sind von dieser Art. Diese kennt er von Jugend auf, und hat sich so daran gewöhnt, daß sie ihm erbaulicher vorkommen, als die beste Poesie, die er zum ersten Mal hört, und desto weniger verstehen kann, je schöner sie ist. Der gebildetere Zuhörer verliert ebenfalls nichts bey dieser Einrichtung, sondern gewinnt vielmehr. Die biblischen Texte haben in ihrem ehrwürdigen alten Gewande eine Kraft des Ausdrucks, die den Geist der in unsern meisten Cantaten-Poesien liegt, weit übertrifft. Sie sind, besonders in den Psalmen, so lorisch, so tief empfunden, daß sie der Kenner noch immer selbst unsern besten geistlich-musikalischen Poesien vorziehen kann und muß. Wie vielmehr muß dieses geschehen, da unsere Cantaten-Texte selten gut sind, und es auch aus Mangel an hinlänglicher Uebung unsere Dichter in diesem Fache nicht seyn können? Wir haben nur einen Ramler, der uns einen Tod Jesu, eine Auferstehung und Himmelfahrt gedichtet hat. Wir würden wahrscheinlich diesen einen nicht einmal in solcher Vortrefflichkeit haben, wenn er nicht Gelegenheit gesucht und gehabt hätte, sich vom wahren Wesen der musikalischen Poesie, und von den äussern Formen derselben, die sie für die musikalische Composition brauchbar machen müssen, zu unterrichten. Von unsern neuern Dichtern wissen die wenigsten kaum der äussern Form nach einen Unterschied zwischen einer Arie und Recitativ zu machen, viel weniger den innern Gedanken nach. Was läßt sich unter solchen Umständen von ihnen erwarten, wenn auch hier und da einige geneigt seyn sollten, für die Kirche zu dichten? Gewiß nicht viel, wenigstens nie etwas, das den kraftvollen und erbaulichen biblischen Sprüchen und Psalmen vorgezogen zu werden verdiente.

§. 70.

Die dritte Pflicht eines tüchtigen Cantors besteht in der gewissenhaften Aufsicht über die Organisten und Stadtmusikanten, in so ferne sie zum Personale des Kirchenchors gehören. Kein Geschäft, zu welchem viele Personen erforderlich sind, es sey von welcher Art es wolle, kann gut verrichtet werden, ohne einen Mann an der Spitze zu haben, der das Ganze einrichtet und übersieht, dem folglich alle theilnehmenden Glieder untergeordnet seyn, und in allem, was zur Sache gehört, die pünktlichste Folge leisten müssen. Bey musikalischen Geschäften ist diese Unterordnung so nöthig, und vielleicht in mancher Rücksicht noch nöthiger als bey vielen andern. Die Uebereinstimmung, mit welcher eine Musik von allen einzelnen Gliedern eines Musikchors ausgeführt werden muß, ist so beschaffen, daß ihr fast nichts zu vergleichen ist. Alle einzelne Personen sollen dabey so übereinstimmend wirken, als ob sie eine einzige Person ausmachten. Um eine solche genaue Uebereinstimmung zu erhalten, müssen gewisse Vorschriften befolgt werden, nach welchen die vorgelegten Partien oder Stimmen für den Gesang oder für die begleitenden Instrumente vom ganzen Chore auf einerley Art und Weise auszuführen sind. Je größer die Genauigkeit hierin ist, desto schöner wird die Ausführung und Wirkung einer Musik seyn. Da aber die Begriffe der Menschen überhaupt von allen Dingen sehr verschieden sind, da insbesondere in Dingen die den musikalischen Vortrag betreffen, der eine dieses, der andere jenes jeder nach dem Maße seiner Einsichten, für das Bessere hält, und aus dieser Verschiedenheit der Begriffe, der Meinungen und des Geschmacks nie etwas Uebereinstimmendes herauskommen würde, so muß ein Cantor als Direktor einer Musik die Macht haben, die Art und Weise des Vortrags jedem einzelnen Gliede seines Musikchors vorschreiben zu können, und jedes Glied muß angewiesen seyn, diesen Vorschriften gehörige Folge zu leisten. An allen solchen Orten, wo es um die Kirchenmusik gut steht, ist daher alles, was bey derselben gebraucht wird,

in

in Rückſicht auf dieſen Gebrauch dem Cantor untergeordnet. In der leipziger Ordnung der Schule zu St. Thomas heißt es ausdrücklich: „Der Cantor ſoll die Inſpection über die Organiſten, und andere Muſikanten, welche auf die zwey Hauptkirchen beſtellt, und daſelbſt aufzuwarten pflegen, haben, und was eines und des andern halber zu erinnern ſeyn möchte, den Herren Vorſtehern der Kirchen, darin die Muſik gehalten wird, zu fernerer gebührenden Verfügung jedesmal anmelden.“ Aehnliche Einrichtungen giebt es an mehrern Orten: an vielen andern iſt hingegen dieſe Unterordnung entweder gar nicht vorhanden, oder doch ſo beſchaffen, daß dadurch für die Kirche nichts Gutes bewirkt werden kann. Wenn der Cantor mit dem Organiſten und den Stadtmuſikanten auf freundſchaftlichem Fuß ſteht, ſo thun ſie allenfalls was er wünſcht, und für das Ganze am zuträglichſten hält; im umgekehrten Fall hingegen thut jeder was er will, und es entſtehen jene Verationen, die bekanntlich an ſo vielen Orten zwiſchen den Cantoren, Organiſten und Stadtmuſikanten zum größten Nachtheil des öffentlichen Gottesdienſtes herrſchen, und ſchon lange geherrſcht haben.

§. 71.

Der Nutzen einer ſolchen Inſpection, beſonders über die Organiſten, kann ſich in vielen Städten noch viel weiter als auf die Kirchenmuſik erſtrecken. Die kleinen, kümmerlichen Beſoldungen, die in den meiſten Städten mit den Organiſtenſtellen verbunden ſind, machen es durchaus unmöglich, ſie mit ſolchen Männern zu beſetzen, die hinlängliche Kenntniſſe von der Orgelkunſt, und von der zweckmäßigen Anwendung derſelben beym öffentlichen Gottesdienſte, haben. Wie kann den geiſtloſen Dudeleyen ſolcher kenntniß- und geſchmackloſen Organiſten anders abgeholfen werden, als durch einen tüchtigen einſichtsvollen Cantor, der ihnen entweder Muſter, die ihre Fähigkeiten nicht allzu ſehr überſteigen, vorſchlagen [60]), oder ihnen überhaupt nach und nach wenigſtens ſo viele Begriffe

60) Ueber dieſen Umſtand finde ich in des Hrn. Capellm. Hillers Nachtrag zu ſeinem allgemeinen Choral-Melodienbuch eine treffliche Aeußerung, welcher gewiß jeder Freund des muſikaliſchen Gottesdienſtes beyſtimmen wird. „Man erlaube mir (ſagt der würdige Verfaſſer in den nöthigen Anmerkungen für Orgelſpieler) hier noch ein treuherziges, gut gemeintes Wort über dieſen Umſtand. Ihr klagt, lieben Freunde, hin und wieder, über Eure ſchlechten Orgelſpieler. Habt Ihr ſie vielleicht ſchlecht bekommen? Da wäre es wohl gut, wenn man es nicht bey Klagen bewenden ließe, ſondern den ſchlechten Orgelſpieler je eher je lieber in einen beſſern umzuſchaffen ſuchte. Jeder, den nicht der Himmel im Zorn in ſo ein Amt geſetzt hat, kann es werden, wenn er die Mittel dazu in Händen hat. Ein einziges gutes Buch, eine mäßige Sammlung guter Muſter kann ihn dazu machen. Aber zu Anſchaffung derſelben iſt, wie geſagt, der Organiſt, der Schulmeiſter zu arm. Wäre es nicht weiſe, nicht patriotiſch, wenn man aus dem Kirchenvermögen mit dazu erforderlicher Bewilligung, ſo viel zu erübrigen, oder durch andere, oder durch andere gutgeſinnte Menſchen zuſammen zu bringen ſuchte, daß nach und nach für den Orgelſpieler eine kleine Bibliothek angeſchafft würde, die als Inventarium bey der Kirche bliebe? Mancher gute Mann, manche gute Frau würde ſich dadurch ein rühmliches Denkmal ſtiften, als durch ein grünes oder blaues Behängſel von Wolle oder Seide, mit goldenen oder ſilbernen Franzen, an Pulten, die auch ohne Behängſel wären, was ſie ſeyn ſollen. Oder will man, muß man in ſo nützlichen Dingen immer auf Befehl warten?“ Warum ſollte ein ſolcher Wunſch nicht an den meiſten Orten erfüllt werden können? Könnte man nicht, wo das Kirchenvermögen nicht zureichen wollte, um einen an ſich ſo geringen Aufwand zu machen, ſogar zur öffentlichen Ermunterung von den Kanzeln ſeine Zuflucht nehmen, und, wenn dieſe öffentliche Ermunterung zweckmäßig eingerichtet wäre, wenn einer Gemeinde die Nothwendigkeit und der Nutzen eines ſo kleinen Aufwandes gehörig vorgeſtellt würde, ſollte wohl irgend ein nur einiger Maßen vermögendes Glied derſelben nicht gerne ſeinen Groſchen dazu beytragen? Oder will man erſt auf höhern Befehl warten? Kann man das Gute, das Nützliche nicht von ſelbſt thun? Auch ſolche höhere Befehle in ähnlichen Anaelegenheiten ſind ſchon vorhanden. In der Märkiſchen Viſitations- und Conſiſtorial-Ordnung heißt es von den Currende- und Chorſchülern: Weil die Schüler eines Theils arme Geſellen ſind,

vom guten Gebrauch der Orgel beybringen kann, daß sie einsehen lernen, nicht jede Dudeley sey Orgelspiel, und erreiche den Zweck, weßwegen die Orgel bey den Versammlungen der christlichen Gemeinde gespielt werden soll. Sind sie einer solchen Ueberzeugung durch Begriffe nicht fähig, so muß ihnen befohlen werden, was sie zu thun haben, damit sie, da sie die Gemeinde doch nun einmal nicht erbauen können, sie wenigstens nicht mehr stören. Ein wirklich geschickter Organist hat keine Aufsicht nöthig. Durch das Studium seines Instruments, welches von so großem Umfang ist, und so ausgebreitete tiefe Kenntniß der Harmonie erfordert, ist er so weit gekommen, alles was schön und achtungswürdig an der Kunst ist, so lieb zu gewinnen, daß er gerne freywillig, ohne aus einer auferlegten Pflicht dazu verbunden zu seyn, mit dem ebenfalls geschickten Cantor gemeinschaftlich zur Verschönerung und Verherrlichung des musikalischen Gottesdienstes beytragen werd. Aber die ungeschickten und eingebildeten Organisten, denen am Verfall der Kunst nichts gelegen ist, weil sie sie weder kennen noch lieben, welche glauben, ihre Pflicht mit auswendig gelernten Stücken im schlechtesten unedelsten Geschmack zu erfüllen, welche entweder aus Unwissenheit oder aus Einbildung ein unordentliches, wildes Getöse für kunstreich, den simpeln, erbaulichen Orgelstyl hingegen für geringfügig halten, diese sind es, welche durch strenge Aufsicht in Zucht und Ordnung gehalten werden müssen, wenn der Gottesdienst durch sie nicht geschändet, und der gebildetere Theil der versammelten Christen geärgert werden soll.

§. 72.

Von den übrigen Musikern, welche noch bey einer Kirchenmusik gebraucht werden müssen, ist diejenige allgemeine Kenntniß der Kunst, die vom Cantor und Organisten gefordert wird, nicht zu verlangen; aber ein jeder soll und muß eines gewissen Instruments so mächtig seyn, daß er eine ihm vorgelegte Stimme reinlich und der Vorschrift gemäß herausbringen kann. Wer dazu nicht im Stande ist, muß im Kirchenchore gar nicht aufgenommen werden. Denn ein solcher kann nicht nur nichts gut machen, sondern verdirbt sogar noch das, was andere gut machen könnten[61]). Wo die Stadtmusikanten so beschaffen sind, daß sie obige wenige Forderungen nicht einmal erfüllen können, ist sehr zu rathen, daß man in der Kirche alle Instrumentalbegleitung außer der Orgel, weglasse, und sich auf bloßen Chorgesang einschränke. Sonst ist nicht zu läugnen, daß auch hierin ein guter Cantor vieles verbessern kann, wenn er die Zeit dazu hat, und wenn die Stadtmusikanten angewiesen sind, seinen Vorschriften in musikalischen Dingen zu folgen.

und keinen freyen Tisch haben; so sollen die Pfarrer die Leute in Predigten adhortiren, daß sie den armen fleissigen Knaben, die vor den Thüren die Almosen suchen, mildiglich nach ihrem Vermögen geben; Müssiggänger und schulflüchtige Bettelbuben aber hinwegweisen. Können die Pfarrer nicht auch ohne höhern Befehl die Leute adhortiren, daß sie einige Groschen beytragen mögen, um den kümmerlich besoldeten Organisten die Mittel zu verschaffen in der christlichen Versammlung erbaulich und feyerlich spielen zu können? Selbst zum Unterhalt der Kirchen und Schulbedienten sind, wenn es die Nothwendigkeit erforderte, Neben-Collecten auszuschreiben verordnet worden, wie man in der Magdeburgischen General-Steuer- und Consumtions-Ordnung von 1686. (s. Mylii corp. const. Magdeb.) sehen kann; warum sollte es nicht eben sowohl zu den Bedürfnissen der Kirche und der ganzen Gemeinde geschehen können?

61) In aliis Musicis sufficit peritia suae vocis seu instrumenti. Unde his consequens est, imperitos plane non esse admittendos, quippe non ipsi solum errant, sed et suis erroribus reliquos adjuvantes a recta notarum, toni et mensurae via abducunt, ac scandalum et nauseum coetui fidelium, inprimis vero peritis auribus praebent, et sic tantum abest, ut ejusmodi musicâ alias ad Dei gloriam introducta animos ad devotionem moveant, ut potius risum et loquacitatem excitent &c. Kuhnau de jur. Musicor. ecclesiasticor. cap. III.

§. 73.

Aus allem, was bisher über die Mittel gesagt worden ist, wodurch unsere Kirchenmusik verbessert werden kann, ergiebt sich so viel, daß die Schwierigkeiten dabey nicht so groß, wie man gewöhnlich glaubt, am wenigsten aber unüberwindlich sind. Ein tüchtiger Cantor kann für jeden Ort fast ganz allein bewerkstelligen, was sich ohne einen solchen Mann, auch mit dem größten Kostenaufwande nicht bewerkstelligen lassen würde: nur muß man ihm gehörige Zeit lassen, nicht zu viel auf einmal von ihm verlangen, und ihn in seiner Thätigkeit nicht nur nicht hindern, sondern vielmehr von allen Seiten durch Ermunterungen, Rath und That unterstützen. Wenn in den Schulen der allgemeine Musikunterricht wieder eingeführt wird, wenn die Schullehrer den Schülern nicht nur vergönnen, neben andern Schulstudien auch einige Stunden auf die Uebung im Gesange zu verwenden, sondern sie selbst dazu ermuntern, so wird nicht nur unser Kirchengesang bald wieder werden was er war, sondern es werden sich auch bald Stimmen in hinreichender Anzahl finden, die einer solchen Ausbildung fähig sind, daß sie mit Nutzen zur Besetzung der Figuralmusik in den Kirchen gebraucht werden können. Das Wohlgefallen, die Erbauung und die Achtung der Christen wird durch den immer mehr verschönerten, feyerlichen und prächtigen öffentlichen Gottesdienst so vermehrt werden, daß gerne jedermann nach Vermögen zur Aufrechthaltung so nützlicher Anstalten beytragen wird. Das Sängercher wird seinen nothwendigen Unterhalt immer besser finden, je mehr es sich bildet, und zur Erhöhung der Andacht in der Kirche brauchbarer wird. Es werden aus so gebildeten Chören wieder neue tüchtige Canteren entstehen, die sich mit ihren Kenntnissen und mit ihrem Geschmack wieder anderwärts nützlich machen und sie immer weiter verbreiten können. So wird endlich nach und nach die heilige Musik wieder emporkommen, und die mit ihrem wahren Gebrauch unzertrennlich verbundene Kraft wieder erhalten, das Volk zur Tugend, dem einzigen Mittel aller wahren bürgerlichen Glückseligkeit zu entflammen, Andacht, heilige Ehrfurcht, Feyerlichkeit und Pracht wieder in die Versammlung der Christen zu bringen, unsern Religionsübungen neben, und dem ganzen Gottesdienste seine Würde wieder zu geben. Unsere Geistlichen werden fühlen, daß eine wahre, ächte Kirchenmusik die Andacht nicht störe, sondern vielmehr befördere, und werden, wenn ihnen wahre wirksame Gottesverehrung selbst am Herzen liegt, nicht wieder Anlaß zu einem ähnlichen Befehl geben, wie ihn Friedrich Wilhelm, König von Preussen im Jahre 1739 an die Prediger seines Landes ergehen lassen mußte, worin es heißt: die Prediger sollen in ihrem Eifer gegen die Musik nicht zu weit gehen [62]). Kein Muscov, kein Gerber wird unter ihnen ferner seine Stimme erheben, um die Kirche einer so großen Zierde zu berauben, wie die heilige Musik ist. Sie werden unsern Luther nachahmen, der durch seine Reformation die Künste nicht zu Boden schlagen, sondern sie gerne, sonderlich die Musik im Dienste des sehen wollte, der sie gegeben und geschaffen hat. So werden wir durch das vereinte Bestreben aller, denen die Beförderung und Verschönerung öffentlicher Gottesverehrungen Pflicht ist (und wem ist sie es nicht?) in unsern Tempeln bald wieder eine Musik erschallen hören, von welcher Klopstock singt:

Kraftvoll, und tief dringt sie ins Herz! Sie verachtet
Alles, was uns bis zur Thräne nicht erhebet!
Was nicht füllet den Geist mit Schauer,
Oder mit himmlischem Ernst.

62) S. *Mylii* corp. constitut. March. Contin. I.

Unsere Chöre werden bald wieder werden, was sie seyn sollen, und wie sie eben der Dichter in seiner Ode: die Chöre so vortrefflich mahlt:

Himmlischer Ernst tönet herab mit des Festes
Hohem Gesang. Prophezeihung und Erfüllung
Wechseln Chöre mit Chören. Gnade!
Singen sie dann und Gerichte!

Ach von des Sohns Liede beseelt, von der Heerschaar
Sions entflammt, erheben sie ihr Loblied!
Eine Stimme beginnet leise,
Eine der Harfen mit ihr.

Aber es tönt mächtiger bald in dem Chor fort!
Chöre sind nun im Strom schon des Gesanges!
Schon erzittert das Volk, schon glüht
Feuer des Himmels in ihm! —

Diese Pracht und Herrlichkeit der heiligen Musik wird unsere Tempel bald wieder eben so anfüllen, als sie seit einiger Zeit durch die Vernachlässigung alles Schönen und Wirksamen immer leerer geworden sind.

Beschluß.

Ich weiß diese Abhandlung nicht besser zu beschließen, als mit Luthers Lobrede auf die Musik. Sie enthält so herzliche Ermahnungen zum fleißigen Studium dieser schönen Kunst, und zu deren Anwendung beym Gottesdienste, daß dadurch alles, was ich darüber gesagt habe, aufs kräftigste bestätigt wird. Sollte man nicht hoffen, daß das Wort eines solchen Mannes, dem wir so viel zu danken haben, auch in dieser Sache etwas gelten würde? Merkwürdig ist, daß man diese vortreffliche Epistel in keiner Ausgabe von Luthers sämmtlichen Schriften findet, und daß sie wahrscheinlich für uns verloren seyn würde, wenn sie nicht in Melanchthons Orationen und zwar in den Straßburger Ausgaben von 1544 und 1559 aufbehalten worden wäre. Ob diese Epistel ursprünglich lateinisch oder Deutsch geschrieben worden, ist schwer zu bestimmen. In den erwähnten Orationen Melanchthons ist sie lateinisch abgedruckt; man hat aber auch eine Deutsche Ausgabe, die der Sprache nach von Luther selbst herrühren muß, und welche er, wie ich irgendwo gelesen habe, an die Kirchenthüren zu Wittenberg öffentlich hat anschlagen lassen, um auf diese Weise seinen Wunsch, die Kirchenmusik in der besten Aufnahme zu sehen, recht allgemein bekannt zu machen. Diese Deutsche Ausgabe ist es, welche hier in ihrer alten kräftigen Sprache ganz unverändert nach einem alten Exemplar abgedruckt wird. Man wird daraus sehen, daß Luther nicht bloß auf den Choralgesang, sondern mit dem wärmsten Eifer auf den Gebrauch der künstlichen Musica, das heißt, der Figuralmusik dringt.)

Encomion Musices.

Allen liebhabern der freyen Kunst Musica wünsch ich Doctor Martinus Luther, Gnad und Fried, von Gott dem Vatter und unserm Herrn Jesu Christ.

Ich walt von Herzen gerne dieſe ſchöne und künſtliche Gabe Gottes, die freye Kunſt der Muſica hoch loben und preiſen, ſo befinde ich, daß dieſelbige alſo viel und groſſe nütze hat, und alſo eine herrliche und edle Kunſt iſt, daß ich nicht weiß, wo ich dieſelbe zu loben anfahen oder aufhören ſoll, oder auf was Weiſe und Form ich ſie alſo loben möge, wie ſie billich zu loben und von jederman thewr und werth zu achten iſt, und werde alſo mit der reichen Fülle des lobs dieſer Kunſt vberſchüttet, daß ich ſie nicht gnugſamb erheben und loben kann, denn wer kan alles ſagen und anzeigen, was hiervon möchte geſchrieben und geſagt werden? Und wenn ſchon einer alles gern ſagen und anzeigen wollte, ſo würde er doch vieler ſtück vergeſſen, vnd iſt in Summa vnmüglich, daß man dieſe edle Kunſt gnugſamb loben oder erheben könne oder möge.

Erſtlichen aber, wenn man die Sache recht betrachtet, ſo befindet man, daß dieſe Kunſt von Anfangs der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben, vnd von Anfang mit allen geſchaffen, denn da iſt nichten nichts in der Welt, daß nicht ein Schall und laut von ſich gebe, Alſo auch, daß auch die Luft, welche doch an ihr ſelbs vnſichtbarlich vnd vnbegreiflich, darinnen am aller wenigſten Muſica, das iſt, ſchönes Klangs und Lauts, vnd gantz ſtum vnd vnlautbar zu ſein ſcheinet, Jedoch, wenn ſie durch was beweget und getrieben wirdt, ſo gibt ſie auch ihre Muſica, ihren Klang von ſich, und die zuvor ſtum war, dieſelbige ſehet denn an lautbar vnd eine Muſica zu werden, daß mans alsdenn hören vnd begreiffen kan, die zuvor nicht gehöret noch begreiflich war, durch welches der Geiſt wunderbarliche vnd groſſe Geheimnus anzeiget, davon ich jetzund nicht ſagen will.

Zum andern, iſt der Thieren, vnd ſonderlich der Vögel Muſica, Klang und Geſang noch viel wunderbarlicher, Ach wie eine herrliche Muſica iſts, darmit der Allmechtige Herr im Himmel ſeinen Sangmeiſter, die liebe Nachtigal, ſampt ihren jungen Schülern, vnd ſo viel tauſentmal Vögel in der Luft, begnadet hat, da ein jedes Geſchlecht ſeine eigene Art von Melodey, ſeine herrliche ſüſſe Stimm vnd wunderliche Coloratur hat, die kein Menſch auf Erden begreiffen kann: wie denn der König David, der köſtliche Muſicus, welcher auf ſeinem Pſalter vnd Seittenſpiel, lauter Göttlichen Geſang ſinget vnd ſpielet, ſelbſt bezeuget, vnd mit groſſer Verwunderung vnd freudigem Geiſt von dem wunderbarlichen Geſang der Vögel, am 104. Pſalm weiſſaget vnd ſinget, da er alſo ſpricht: Auff denſelben ſitzen die Vögel des Himmels, vnd ſingen unter den Zweigen.

Was ſoll ich aber ſagen von deß Menſchen Stimme, gegen welcher alle andere Geſänge, Klang vnd Laut, gar nicht zu rechnen ſind, denn dieſelbigen hat Gott mit einer ſolchen Muſica begnadet, daß auch im dem einigen ſeine vberſchwengliche vnd vnbegreiffliche Güte vnd Weißheit nicht kann noch mag verſtanden werden. Denn es haben ſich wohl die Philoſophi vnd gelerten Leut hart befliſſen vnd bemühet, dieſes wunderbarlich Werk vnd Kunſt der Menſchlichen Stimme zu erforſchen und begreiffen, wie es zugieng, daß die Luft durch eine ſolche kleine vnd geringe Bewegung der Zungen, vnd darnach auch noch durch eine geringere Bewegung der Kelen oder des Halſes, alſo auff mancherley Art und Weiſe, nach dem, wie es durch das Gemüt geregieret vnd gelenket wirdt, auch alſo kreffrig vnd gewaltig, Wort, Laut, Geſang und Klang von ſich geben könne, daß ſie ſo fern vnd weit, geringes derumb, von jedermann vnterſchiedlich, nicht allein gehört, ſondern auch verſtanden und vernommen wird. Sie haben ſich aber das zu erforſchen allein vnterſtanden, aber doch nicht erforſchet, Ja es iſt auch noch keiner nicht kommen, welcher hette können ſagen und anzeigen, wovon das lachen des Menſchen (denn vom weinen will ich nichts ſagen) komme, vnd wie es zugehe, daß der Menſch lachet, daß verwundern ſie ſich, darbey bleibts auch, und könnens nicht erforſchen, das aber, von der vnmeßlichen Weißheit Gottes in dieſer einigen Creatur, wollen wir den, ſo mehr Zeit, denn wir haben, zu bedenken befehlen. Ich habs allein kürtzlich wollen anzeigen.

Nun solte ich auch von dieser edlen Kunst nutz sagen, welcher also groß ist, daß ihn keiner, er sey so beredt als er wolle, gnugsam erzehlen mag, das einige kan ich jetzt anzeigen, welches auch die Erfahrung bezeuget, dann nach dem heiligen Wort Gottes, nichts nicht so billich, und so hoch zu rühmen und zu loben, als eben die Musica, Nemblich, auß der vrsach, daß sie aller Bewegung des Menschlichen Hertzen (von den vnvernünftigen Thieren will ich jetzt nichts sagen) ein Regiererin, ihr mechtig vnd gewaltig ist, durch welche doch oftmals die Menschen, gleich als von ihrem Herren, regiert vnd vberwunden werden.

Denn nichts auff Erden krefftiger ist, die traurigen frölich, die frölichen traurig, die verzagten hertzhafftig zu machen, die hoffertigen zur Demut zu reitzen, die hitzige vnd vbermessige Liebe zu stillen vnd dempffen, den Neid vnd Haß zu mindern, und wer kann alle Bewegung des Menschlichen Hertzen, welche die Leute regieren, und entweder zu Tugent oder zu Laster reitzen vnd treiben, erzehlen, dieselbige Bewegung des Gemüts, im Zaum zu halten, und zu regiren, sage ich, ist nichts krefftiger, denn die Musica. Ja der heilige Geist lobet und ehret selbst diese edle Kunst, als seines eigenen Ampts Werckzeug, in dem, daß er in der heiligen Schrifft bezeuget, daß seine Gaben, das ist, die Bewegung vnd Anreitzungen zu allerley Tugent, vnd guten Werken, durch die Musica, den Propheten gegeben werden, wie wir denn im Propheten Elisa sehen, welcher, so er weissagen soll, beniht er, daß man ihm ein Spielmann bringen soll, vnd da der Spielman auf der Seiten spielet, kam die Hand des Herren auf ihn ꝛc. wiederumb zeuget die Schrifft, daß durch die Musica der Satan, welcher die Leute zu aller Untugent vnd Laster treibet, vertrieben werde, wie denn im Könige Saul anzeigt wirdt, vber welchen, wenn der Geist Gottes kam, so nam David die Harffen, vnd spielet mit seiner Hand, so erquickt sich Saul, vnd ward besser mit ihm, vnd der böse Geist wich von ihm. Darumb haben die heiligen Väter, vnd die Propheten nicht vergebens das Wort Gottes in mancherley Gesänge, Seitenspiel gebracht, darmit bey der Kirchen die Musica allzeit bleiben solte, daher wir denn so mancherley köstliche Gesänge vnd Psalm haben, welche beyde mit Worten, vnd auch mit dem Gesang vnd Klang, die Hertzen der Menschen bewegen. In den vernünftigen Thieren aber, Seitenspielen vnd andern Instrumenten, da höret man allein den Gesang, laut vnd Klang, ohne Red vnd Wort, dem Menschen aber ist allein, vor den andern Creaturen, die Stimme mit der Rede gegeben, daß er solt können vnd wissen, Gott mit Gesängen vnd Worten, zugleich zu loben, Nemblich, mit dem hellen, klingenden Predigen, vnd rühmen von Gottes Güte vnd Gnade, darinnen schöne Wort, vnd lieblicher Klang, zugleich würde gehöret.

Wenn aber einer die Menschen gegen einander helt, vnd eines jeden Stimme betrachtet, so befindet er, wie Gott so ein herrlicher vnd manchfeltiger Schöpffer ist, in den Stimmen der Menschen auszutheilen, wie so ein grosser Vnterscheid der Stimme vnd Sprache halben, vnter den Menschen ist, wie hierinnen einer dem andern also weit vberlegen. Denn man sagt, daß man nicht zween Menschen könne finden, welche gantz gleiche Stimme, Sprach, vnd Ausrede haben möchten, vnd obgleich einer sich, auff des andern weise, mit hohem Fleiß gibet, vnd ihm gleich sein, vnd wie der Aff, alles nachthun will. Wo aber die natürliche Musica, durch die Kunst geschertt vnd polirt wirdt, da sihet und erkennet man erst zum Theil (denn gentzlich kans nicht begriffen noch verstanden werden) mit grosser Verwunderung, die grosse vnd vollkommene Weißheit Gottes, in seinem wunderbarlichen Werk der Musica, in welcher vor allem, das seltzam vnd wol zu verwundern ist, das einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) herfinget, neben welcher drey, vier oder fünff andere Stimmen auch gesungen werden, die umb solche schlechte einfeltige Weise oder Tenor, gleich als mit jauchtzen gerings herumbher, umb solchen Tenor spielen, vnd springen, vnd

mit mancherley Art vnd Klang dieſelbige Weiſe wunderbarlich zieren vnd ſchmücken, und gleich wie einen himmliſchen Tantzreyen führen, freundlich einander begegnen, vnd ſich gleich Hertzen vnd lieblichen vmbfangen. Alſo daß diejenigen, ſo ſolches ein wenig verſtehen, vnd dadurch bewegt werden, ſich des hefftig verwundern müſſen, vnd meynen, daß nichts ſeltzamers in der Welt ſey, denn ein ſolcher Geſang, mit viel Stimmen geſchmückt. Wer aber darzu kein Luſt noch Liebe hat, vnd durch ſolch lieblich Wunderwerk nicht beweget wirdt, das muß warlich ein grober Klotz ſeyn, der nicht werth iſt, daß er ſolche liebliche Muſica, ſondern das wüſte wilde Eſelgeſchrey deß Chorals, oder der Hunde oder Sewe Geſang vnd Muſica höre.

Was ſoll ich aber viel ſagen, Es iſt die Sach vnd der Nutz dieſer edlen Kunſt viel gröſſer vnd reicher, denn daß es alſo in einer kürze möge erzelt werden, Darumb will ich jederman, vnd ſonderlich jungen leuten dieſe Kunſt befohlen, vnd ſie hiemit ermahnet haben, daß ſie ihnen dieſe köſtliche nützliche vnd frölliche Creatur Gottes theur, lieb vnd werth ſeyn laſſen, durch welcher Erkenntnus, vnd fleiſſige Vbung ſie zu Zeiten böſe Gedanken vertreiben, vnd auch böſe Geſelſchaft vnd andere Vntugend vermeiden können: Darnach daß ſie ſich auch gewehnen, Gott den Schöpffer in dieſer Creatur zuerkennen, zuloben vnd preiſen, vnd diejenigen, ſo durch Vnzucht verderbet, vnd dieſer ſchönen Natur vnd Kunſt (wie denn die vnzüchtigen Poeten auch mit ihrer Natur vnd Kunſt thun) zu ſchendlicher, toller vnzüchtiger Liebe miſſbrauchen, mit allem Fleiß fliehen vnd vermeiden, vnd gewiß wiſſen ſollen, daß ſolche der Teufel wieder die Natur alſo treibet, welche Natur, dieweil ſie allein Gott, den Schöpffer aller Creaturen mit ſolcher edlen Gabe ſoll vnd will ehren vnd loben, ſo werden dieſe vngeratene Kinder vnd Wechſelbälge durch den Satan darzu getrieben, daß ſie ſolche Gabe, Gott dem HErrn nehmen vnd rauben, und damit dem Teufel, welcher ein Feind Gottes, der Natur, vnd dieſer lieblichen Kunſt iſt, ehren vnd damit dienen, Hiemit will ich euch alle Gott dem HErrn befohlen haben. Geben zu Wittemberg, im 1538. Jahre.

Allgemeine

Geschichte der Musik.

Erstes Kapitel.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregors des Großen.

Erster Abschnitt.

Zustand der Musik in den ersten 6 Jahrhunderten nach der Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion bey verschiedenen Völkern.

I. Bey den Römern.

§. 1.

Daß der Zustand der wissenschaftlichen und sittlichen Bildung eines Volks ein Maßstab sey, nach welchem die Fortschritte eben dieses Volks in einzelnen Fächern der Wissenschaften und Künste mit mehrerer Sicherheit bestimmt werden können, als sich aus den vorhandenen Nachrichten der Geschichtschreiber würde thun lassen, ist schon im ersten Bande dieser Geschichte bemerkt worden, und wird überhaupt nicht leicht von jemand, der auf die Verhältnisse, worin die Anwendung unserer Kenntnisse und Künste mit unsern sittlichen Gefühlen stehen, aufmerksam gemacht ist, bezweifelt werden. Insbesondere ist dieß der Fall mit der Musik. Sie als Sprache des Gefühls, als Aeußerung der Empfindungen, von welchen der Mensch durchdrungen ist, muß nothwendig die Sprache eben dieser Empfindungen annehmen, oder sie ist noch gar keine Musik, sondern bloß leerer, nichts sagender Schall. Weß das Herz voll ist, geht der Mund über, das heißt: was der Mensch im Innern denkt und empfindet, muß er durch Reden, Singen oder Handlungen äußern, wenn Beyspiele oder Umstände ihn nicht so verbildet haben, daß er im Stande ist, andere Gesinnungen und Gefühle zu heucheln, als wirklich in ihm liegen, eine Art von Heucheln, die doch nie von ganzen Völkern, sondern höchstens von einzelnen Gliedern derselben vermuthet werden kann.

Die Beschaffenheit der wissenschaftlichen und sittlichen Cultur muß also nothwendig auf die Beschaffenheit der Künste eines Volks schließen lassen. Diejenige Nation, deren Lage von solcher Art ist, daß sie sich vorzüglich mit den Künsten und Uebungen des Kriegs beschäftigen muß, wird ohne Zweifel allen ihren Unterhaltungen und Ergetzlichkeiten, selbst ihren gottesdienstlichen Feyerlichkeiten das Gepräge der Hauptbeschäftigung mehr oder weniger aufdrücken. Kriegslieder, mit Trommeln, Pauken und andern betäubenden Instrumenten dieser Art begleitet, werden ihre liebste und angenehmste

sie Musik seyn. Eine andere im Besitz ihres Landes schon mehr gesicherte, und von ihren Nachbaren weniger beunruhigte Nation, die der häuslichen und geselligen Glückseligkeit ungestört genießen kann, wird auch bald anfangen, die aus diesem ruhigern Zustande entstehenden sanftern Gefühle zu erhalten, und alle Handlungen ihres Lebens damit zu bezeichnen. Trommeln und Pauken und andere bloß lärmende Instrumente, womit sich der kriegerisch Gesinnte zu betäuben und zu Muth und Wuth zu entflammen sucht, werden in ihr eine zu grausenvolle Erschütterung erregen, als daß sie diese nicht gerne mit sanften Flöten oder eben so sanften Saiteninstrumenten vertauschen sollte. Die in Weichlichkeit, Wollust, und in alle damit vergesellschaftete Ausschweifungen versunkene Nation wird ihren Gesang zu Sirenengesang, ihre Poesie zur Dollmetscherin ihrer zügellosen und wollüstigen Begierden, und ihre Mahleren zur schamlosen Darstellerin schändlicher, reine Sitten und Empfindungen beleidigender Figuren machen. So werden die redenden und darstellenden Künste jederzeit und überall das Gepräge und den Charakter der herrschenden Sitten und Empfindungen annehmen, und nach Beschaffenheit derselben entweder zum Ausdruck der höchsten edelsten Schönheit emporsteigen, oder gemißbraucht und verunedelt werden, folglich zum Ebenbild ihrer Entehrer herunterfinken. Dieß lehrt die Geschichte aller Zeiten, die wir kennen; dieß müßte uns schon die gesunde Vernunft lehren, wenn auch keine Geschichte zum Beweise desselben dienen könnte. Bey allen merkwürdigen Nationen der Erde sind die Künste, welche die Darstellung menschlicher Gefühle zum Gegenstande haben, mit den Sitten und Wissenschaften gestiegen oder gefallen, so wie sie noch ferner bey allen jetzigen und künftigen Nationen steigen und fallen werden.

§. 2.

Der Zustand der wissenschaftlichen Cultur des zur Zeit der ersten Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion herrschenden Römischen Staats war, von einigen Seiten betrachtet, sehr glänzend. Die Regierung des Augustus, unter welcher Christus geboren wurde, war gelind und gerecht. Augustus selbst war ein Freund der Gelehrsamkeit und der Gelehrten, und man hält insgemein dafür, daß die Zeit seiner Regierung für Wissenschaften und Künste ein goldenes Zeitalter gewesen sey. Die fast uneingeschränkte Freyheit zu denken, gab dem menschlichem Geiste einen besondern Schwung. Feinheit des Geschmacks und sinnreicher, fruchtbarer Witz herrschen daher in allen Schriften, die uns aus diesem Zeitraume übrig geblieben sind, sie mögen ins Fach der Dichtkunst, Beredsamkeit oder der Geschichte gehören. Selbst den bildenden Künsten schreibt man in diesem Zeitraume den Ausdruck des Wahren und Schönen noch in der höchsten Vollkommenheit zu. Allein dieser glänzende Zustand dauerte nicht lange. Unter den folgenden Kaisern gerieth das Römische Reich selbst nach und nach immer mehr in Verfall, und mit demselben die Wissenschaften. Nerva, Trajan und mehrere ihrer Nachfolger suchten zwar, sowohl dem zerrütteten Reich als den gesunkenen Wissenschaften durch mancherley Mittel aufzuhelfen; unter dem Hadrian und bey den ersten Antoninen erhielten die berühmten Philosophen und Lehrer der Beredsamkeit, nicht nur in Rom, sondern auch in Athen und Alexandrien, so wie in den übrigen Provinzen ansehnliche Besoldungen, und wurden häufig zu hohen Ehrenstellen erhoben; aber alle diese Mittel konnten die Krankheiten nicht heilen, woran sowohl das Reich als die Wissenschaften danieder lagen. Die Griechische Philosophie wurde mit Fabeln verwebt, die sie alles nützlichen Einflusses aufs Leben beraubte; die Beredsamkeit, vormals als die erste aller Künste und Wissenschaften verehrt, artete in Sophisterey aus, erniedrigte sich zur Schmeichlerin der Ueppigkeit und verwöhnter Ohren oder verstummte unter dem Marcus Aurelius fast gänzlich. Alle übrigen Kenntnisse und Künste wurden vom Strome

mit fortgerissen, erkrankten an ähnlichen innerlichen Gebrechen, bis sie endlich allen Werth und nützlichen Einfluß verloren hatten, oder gänzlich dahin starben.

§. 3.

So wie es dem Reiche, den Wissenschaften und Künsten erging, so erging es auch den Sitten. Die mit Aberglauben und tausend Thorheiten verwebte Philosophie, die in diesem Zeitraume durch mancherley Secten erhalten und verbreitet wurde, war nicht fähig, dem eingerissenem Sittenverderbniß Einhalt zu thun. Die zur feilen Dienerin und Schmeichlerin der Leidenschaften herabgesunkene Beredsamkeit fand es ihrem damaligem Interesse nicht zuträglich, Leidenschaften zu bekämpfen, Entsagung und Aufopferung sinnlicher Begierden zu predigen, und dadurch auf Ausübung sittlicher Pflichten zu wirken. Endlich war eine Religion wie die heidnische, voll des lächerlichsten Aberglaubens, und bloß von Menschen nach Einfällen, Launen und Leidenschaften gebildet, unmöglich im Stande wahre Sittlichkeit und Tugend unter ihren Anhängern zu erzeugen. Die Begriffe, welche sie von der Gottheit gab, waren niedrig und unanständig, von einem Leben nach dem Tode wußte sie nichts zuverlässiges, und die Belohnung für die Erfüllung unserer Pflichten suchte sie in der Befriedigung irdischer Wünsche. Einige ihrer Götter wurden sogar in ihren Tempeln durch Unzucht verehrt, und was für Schandthaten in ihren so genannten Mysterien, einer Art geheimen Gottesdienstes, vorgingen, ist bekannt genug. Alles dieses konnte keine Sittlichkeit, keine Tugend befördern, sondern mußte vielmehr jeden noch vorhandenen Keim derselben gänzlich zerstören. Eine solche Religion war ein Beförderungsmittel des Lasters, aber kein Hinderniß desselben. Daher wurde bey ihren Anhängern die Hurerey und jede Art unreiner Lüste nicht einmal für schändlich gehalten. Grausamkeit und Härte gegen überwundene Feinde, gegen Knechte oder andere Untergebene, das unmäßige Vergnügen an den in dieser Zeitperiode üblichen meistens sehr grausamen Schauspielen, so wie eine Menge anderer sittlichen Gebrechen, wurden sämmtlich in dieser Religion gerechtfertigt, oder vertrugen sich wenigstens damit. Aus solchen Handlungsweisen, aus solchen Begriffen von Pflichten gegen Gott und Menschen erzeugen sich keine Gefühle, durch deren Darstellung Künste veredelt werden, oder auf Verbesserung der Sittlichkeit und auf Vermehrung der Glückseligkeit unter den Menschen wirken können. Man kann daher aus allen den angegebenen Umständen zusammen genommen, mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß insbesondere die Musik als Darstellerin menschlicher Empfindungen und Gemüthszustände, als eigentliche Sprache des menschlichen Herzens in diesem Zeitraume eine eben so verfallene, so verworfene und für das Leben unnütze oder gar schädliche Kunst war, als es andere Wissenschaften und Künste gewesen sind. Dieß war sie wenigstens ihrer Anwendung und Wirkung nach, sie mag übrigens als menschliche Fertigkeit betrachtet, so ausgebildet gewesen seyn als sie wolle.

§. 4.

Aber auch diese Art der Ausbildung ist noch zu bezweifeln. Wir wissen zwar, daß es in Rom so wenig vor als nach der Verbreitung der christlichen Religion an Ermunterungen zur Ausübung sowohl der Vocal- als Instrumental-Musik gefehlt hat; wir kennen den Tigell, der gerade in dem goldenem Zeitalter der Künste in Rom für einen so großen Sänger gehalten wurde; wir wissen, daß alle sowohl gottesdienstliche als weltliche Feste in Rom nie ohne Musik waren, daß sogar selbst Kaiser diese Kunst ausgeübt haben; wir wissen aber auch, und die Zeugnisse darüber sind schon im ersten Bande dieser Geschichte (Kap. V.) angeführt worden, daß sie aller dieser Ermunterungen, alles Aufwandes ungeachtet, welchen die Römer bey ihren Theatern, Götterfesten, Leichenbegängnissen und häuslichen Ergetzlichkeiten um ihrentwillen machten, dennoch nie recht artig wollte. Es lassen sich

mancherley Urſachen dieſer Erſcheinung angeben. Die beſtändigen Kriege, welche die Römer von der erſten Gründung ihrer Republik an zu führen hatten, konnten die Kultur einer ſo ſanften Kunſt des Friedens, wie die Muſik iſt, unmöglich begünſtigen. Trommeln, Pauken, Caſtagnetten, und andere ſolche lärmende Inſtrumente, die in einer ſo kriegeriſchen Lage nothwendig ihre Lieblingsinſtrumente geweſen ſeyn müſſen, haben die Ausbildung der Kunſt nie befördert und werden ſie nicht befördern. Sie betäuben bloß, und machen das Ohr unfähig, ſanftere Töne zu empfinden, nicht zu gedenken, daß ſie der innern Verwebung der Töne und den Modulationen, wodurch erſt eigentliche Muſik entſteht und entſtehen kann, durchaus im Wege ſtehen. Als der Römer anfing die eroberte Beute ſeiner auswärtigen Legionen ohne eigne Mühe und Arbeit zu genießen, nahm ſehr bald der unmäßigſte Luxus ſo überhand, daß wiederum an keine innere Ausbildung der Kunſt gedacht werden konnte, weil ſie unter ſolchen Umſtänden nicht zur Darſtellung feiner ſittlicher Gefühle, oder zur beſcheidenen Verſchönerung häuslicher und öffentlicher Feſte gebraucht wurde, ſondern bloß dienen mußte, die verſchwenderiſche Pracht und Herrlichkeit des ſtolzen Römers auszupoſaunen. Muſik als Muſik ſcheinet alſo nicht im Herzen des Römers geweſen zu ſeyn, da er ſich in allen Perioden ſeines Staats entweder bloß an äußere Dinge derſelben, als Klang, Schall, Getöſe, die an ſich noch nicht Muſik ſind, gehalten, oder das, was man allenfalls für eigentliche Muſik nehmen könnte, von den Griechen bekommen hat [1]).

§. 5.

Nichts aber beweiſet ſo augenſcheinlich, daß es dem Römer nicht um eigentliche Muſik zu thun war, und daß ſeine Gefühle bey weitem den dazu erforderlichen Grad der Verfeinerung nicht hatten, als ſeine unmäßige Begierden nach den Spielen des Circus, die faſt ſämmtlich von der Beſchaffenheit waren, daß entweder nur harte, grauſame, gefühlloſe, mit Einem Worte, unmuſikaliſche Herzen, Wohlgefallen daran finden konnten, oder durch ſie die noch unverdorbenen Herzen nach und nach alles Gefühl für die ſanfteren Tugenden der Menſchheit verlieren mußten, deren Darſtellung vorzüglich das Werk wahrer Muſik iſt. Die Neigung der Römer zu dieſen Spielen grenzte nicht nur an eine Art von Wuth ſondern war auch ſo allgemein in allen Ständen eingeriſſen, daß ein alter Schriftſteller (De cauſſis corruptae eloquentiae, cap. 2.) ſie mit unter die Urſachen rechnet, weßwegen die Römer zu ſeiner Zeit nichts rechtes lernen wollten. jam vero (ſagt er) propria et peculiaria urbis hujus vitia paene in utero matris concipi mihi videntur. hiſtrionalis favor, et gladiatorum, *equorumque* ſtudia: quibus occupatus et obſeſſus animus quantulum loci bonis artibus relinquit? quotum quemque inveneris, qui domi quidquam aliud loquatur? quos alios adoleſcentulorum ſermones excipimus, ſi quando auditoria intravimus? Nec praeceptores quidem ullas crebriores cum auditoribus ſuis fabulas habent. Die Kunſt Wagen und Pferde zu regieren, war ſo ſehr die Hauptbeſchäftigung ſelbſt der vornehmſten Römiſchen Jugend geworden, daß Juvenal dieſe Sucht

1) Selbſt die Muſik, welche die Römiſchen Tibicines und Tubicines bey den Opfern und überhaupt beym Götzendienſte machten, muß von beſonders lärmender Art geweſen ſeyn, wenn die Urſache ihres Gebrauchs gegründet iſt, welche Plinius (Lib. XXVIII. cap. 2. angiebt: Ne quid mali ominis inter ſacrificandum audiretur. Auch verdient bemerkt zu werden, daß dieſe Pfeifer (wie wir ausdrücklich bey alten Schriftſtellern angeführt finden) meiſtens bey den Opfern Aegyptiſche und Griechiſche Melodieen geſpielt haben. Sie ſind übrigens in ihrer Art das geweſen, was bey uns die Stadtpfeifer ſind, die eben ſo wie jene bey guten und ſchlechten Angelegenheiten gebraucht werden, und wohl auch eben ſo wenig zur Vervollkommung derjenigen Art von Muſik beytragen, oder von jeher beygetragen haben, von welcher man einen nützlichen Einfluß auf Sittlichkeit und Beſſerung des menſchlichen Herzens erwarten kann.

zum Gegenstand einiger seiner Satyren macht [2]). Das Geist- und Geschmacklose dieser Spiele, die Factionen, die ihrentwegen in Rom entstanden [3]), beschreibt niemand schöner als der jüngere Plinius in seiner sechsten Epistel des zehenden Buches. Nach dieser Beschreibung war an diesen Spielen nichts neues, nichts mannigfaltiges, nichts, was man nicht schon mit einem einzigen Mal genug gesehen hätte. Der große Zulauf so vieler tausend Männer, und die kindische Begierde, die immer auf einerley Art rennenden Pferde und Wagen zu sehen, war desto mehr zu verwundern. Wenn sie noch durch die Geschwindigkeit der Pferde oder durch die dabey bewiesene Kunst der Menschen hingezogen worden wären, so hätten sie doch einige Ursache gehabt; allein, es war nichts als der geistloseste Zeitvertreib, ein Gaffen müssiger Menschen, die keine bessere und nützlichere Beschäftigung kannten und liebten. Man sehe hier unten die eigenen Worte des Plinius [4]), der seine Zeit besser anzuwenden wußte, wie er selbst sagt.

§. 6.

Eben so schädlich für die Geistesbildung, und noch schädlicher für die Bildung sittlicher Gefühle waren die grausamen und blutigen Fechter- Ring- und Jagdspiele, wozu man die Menschen erst vorher mästete, um sie sodann auf eine desto glänzendere Weise erstechen, ihnen die Glieder zerbrechen und zerquetschen, oder sie von wilden Thieren zerreissen zu lassen. Ob wir gleich wissen, daß die ersten Christen gegen alle solche Spiele ihren großen Abscheu bezeigten, und sehr dagegen eiferten, wie besonders aus dem Tertullian de Spectaculis zu sehen ist, so wissen wir doch auch, daß alle Bemühungen der ersten christlichen Kaiser nicht hinreichend waren sie gänzlich abzustellen. Constantinus *M.* mußte sich damit begnügen, die Fechterspiele, die allerdings die grausamsten unter allen waren, aufzuheben [5]). Aber seine Nachfolger, die Kaiser Gratianus, Valentinianus und Theodosius mußten der Begierde des Volks aufs neue nachgeben, denn sie gedenken in ihren Gesetzen der Spiele des Circus als eines ganz erlaubten Vergnügens. L. 2. 3. C. de Spectacul.) Selbst Justinianus

2) Sat. I. 58. und VIII. 146.

3) Zur Zeit des Plinius und späterhin gab es vier verschiedene Banden, welche das Volk mit solchen Spielen unterhielten, und sich sowohl in ihren Kleidungen als in ihren Wagen nebst Zubehör durch verschiedene Farben unterschieden. Die Zuschauer stellten ihrentwegen große Wetten an, wodurch ihre Anhänglichkeit an die eine oder andere Partey desto lebhafter wurde. Diese lebhafte Theilnahme ging so weit, daß, als die Leiche eines gewissen Felix, der sich in der so genannten rothen Bande sehr ausgezeichnet hatte, verbrannt wurde, einer seiner Bewunderer sich mit ins Feuer stürzte. (Invenitur in actis, Felice Russato auriga elato, in rogum eius unum e faventibus iecisse sese: frivolum dictu: ne hoc gloriae artificis daretur, adversis studiis copia odorum corruptum criminantibus. *Plin.* Histor. natur. Lib. VII. cap. 54.) Welch eine wichtige Angelegenheit diese Spiele überhaupt für die Römer gewesen seyn müssen, läßt sich auch aus dem erstaunlichen Umfang des Platzes (Circus maximus) schließen, wo sie gegeben wurden, der, wie ebenfalls der ältere Plinius (Loc. cit. Lib. 36. cap. 15.) berichtet, zweyhundert und sechzig tausend Zuschauer fassen konnte.

4) Circenses erant; quo genere spectaculi ne levissime quidem teneor. Nihil novum, nihil varium, nihil quod non semel spectasse sufficiat. Quo magis miror, tot millia virorum tam pueriliter idemtidem cupere currentes equos, insistentes curribus homines videre. Si tamen aut velocitate equorum, aut hominum arte traherentur, esset ratio nonnulla: nunc favent panno, pannum amant: et si in ipso cursu, medioque certamine, hic color illuc, ille huc transferatur, studium favorque transibit, et repente agitatores illos, equos illos, quos procul noscitant, quorum clamitant nomina, relinquent. Tanta gratia, tanta auctoritas in una vilissima tunica. Mitto apud vulgus, quod vilius tunica est: sed apud quosdam graves homines, quos ego quum recordor, in re inani, frigida, assidua tam insatiabiliter desidere, capio aliquam voluptatem, quod hac voluptate non capiar. Ac per hos dies libentissime otium meum in litteris colloco, quos alii otiosissimis occupationibus perdunt.

5) Cruenta spectacula in orbe civili et domestica quiete non placent: quapropter omnino gladiatores esse prohibemus. *L. un. C. de Gladiat. penitus tollendis.*

gedenkt ihrer namentlich in ſeinem Geſetzbuche unter den Spielen, welche dem Volke zu gefallen jährlich von den Conſuln angeſtellt wurden. Die Stelle verdient angeführt zu werden, weil man daraus genau ſehen kann, was es eigentlich für Spiele geweſen ſind, womit man das Volk zu ergetzen, und die Aufmerkſamkeit deſſelben von andern Dingen abzuziehen ſuchte [6]), aber auch dadurch zugleich die Sittlichkeit immer mehr und mehr zerſtörte. Noch am Ende des fünften Jahrhunderts bewies Theodoricus, nachdem er Herr von Italien geworden war, für dieſe Spiele die größte Sorgfalt, und nahm ſelbſt in den noch immer beſtehenden Factionen Partey. Er erklärte ſich für die grüne Bande, ſo wie ſich vorher Juſtinianus und Theodora für die blaue erklärt hatten, weil Theodora, wie Procopius (Hiſtor. arcan.) berichtet, ſelbſt in dieſer Bande geweſen, und in dieſem Stande das Glück gehabt hatte, dem Juſtinianus zu gefallen. Caſſiodor, der ſchon beym Odoacer und nachher beym Theodoricus und deſſen Nachfolgern in Dienſten ſtand, folglich mit allen dieſen Dingen genau bekannt ſeyn konnte, beſchreibt uns nicht nur in ſeinen Libr. variar. (Lib. I, 20. und III, 51.) den Antheil genau, welchen der König daran nahm, ſondern giebt uns auch die Nachricht, daß alle dieſe Spiele unter der beſondern Aufſicht eines ſogenannten Tribuni voluptatum ſtanden, zu welchem Amte man den eben dieſem Schriftſteller (Variar. Lib VII, 10.) eine förmliche Beſtallung findet. Man weiß nicht genau, wie lange dieſe Spiele eigentlich gedauert haben; nur ſo viel weiß man, daß ſie nicht bloß in Rom, ſondern auch in Conſtantinopel und nach dem Beyſpiel dieſer beyden Hauptſtädte in den übrigen vornehmſten Städten der meiſten Provinzen eingeführet waren, daß ſie ſich länger im Orient als im Occident erhalten haben, und daß ſie überhaupt in Rom am erſten eingegangen ſind, theils weil die Zeiten ſo ſchlecht wurden, daß die Koſten dazu nicht mehr aufgebracht werden konnten, theils auch weil die Kirchenzucht ſtrenger und der Einfluß der ſchon ſo verbreiteten chriſtlichen Religion groß genug geworden war, um die Beſchlüſſe der Kirchenverſammlungen geltend zu machen. Daher finden wir, daß ſchon das Concilium zu Arles (452) ſelbſt diejenigen Theilnehmer an ſolchen Spielen, welche Chriſten waren, von der chriſtlichen Gemeinde ausſchloß, oder in den Bann that, ſo lange ſie ſich nicht davon zurückzogen [7]). Was ſonſt noch für Verordnungen ergangen ſeyn mögen, wodurch ſie völlig aufgehoben worden, oder ob andere Arten von Beluſtigungen ſie verdrängt haben, von welcher Art vielleicht die Ritterſpiele ſeyn könnten, wozu die Deutſchen Völker eine ſo große Neigung hatten, iſt nicht bekannt.

§. 7.

Wenn man nun aus der unmäßigen, unerſättlichen Begierde der Römer nach einer ſolchen Art von Spielen auf die Beſchaffenheit der feinern Künſte des Herzens ſchließen ſoll, wenn man findet,

6) Proceſſiones autem eorum volumus eſſe ſeptem. Si enim ad hoc adinventum eſt, ut ſpectacula ad animi voluptatem agantur populo, haec autem a nobis determinantur in Circenſibus, et beſtiarum ſpectaculis, et thymeles delectatione, nullo horum noſter privabitur populus, ſed erit et quidem proceſſus primus, quo ſuscipiet conſulatum, et huius pollicebit codicillos, Kalendis Januariis. Poſt illum vero ſecundum aget ſpectaculum *certantium equorum*. (quam Mappam vocant) Et tertium qui *Theatrogunegium* dicitur, non bis, ſed ſemel exhibendum: et poſt illud, quod dicitur totius diei, multa delectatione impletur populum: hoc quod vocatur *παγκρατιον*, et cum beſtiis pugnantes homines, et vincentes audacia, inſuper et interemptae beſtiae. Quintum quoque faciet proceſſum, qui ad *Theatrum* ducit, quem *Adoxa* vocant, ubi in ſcena ridiculorum eſt locus, tragoedis et thymelicis choris, et ſpectaculis univerſis, et audibilibus apertum eſt theatrum. Curſus quidem ſpectaculum equorum certantium edit, ſeu quae vocatur *Hippomachia*, ſextum agens hunc conventum. Ex hoc deponit annalem hunc honorem, in depoſitione agens ſolemnem *editionem*. Et ita ſeptem noctium et proceſſuum completebitur curſus, nullam ſpectacrum antiquitus ſtatutarum derelinquens. *Nov.* 105. §. 1.

7) De circenſibus agitatoribus, qui fideles ſint, placuit, eos, quam diu agitant, a communione removeri. *Concil. Arelat. I.*

daß das Wohlgefallen an grausamen, blutigen Schauspielen, das Wohlgefallen an Mord, an Zerstümmelung uns ähnlicher Geschöpfe, nicht bloß ein verdorbenes, sondern ein verhärtetes, aller weicheren, menschlichen Gefühle unfähiges Herz voraussetze, was für einen Begriff werden wir uns insbesondere von der Musik der Römer machen müssen, von dieser so sanften Herzenssprache, die immer am liebsten menschenfreundliche Gemüthszustände, oder die noch erhabenern Gefühle der Andacht darstellt, und gerade bey der Darstellung so erhabener Gegenstände in ihrer höchsten Schönheit, in ihrer größten Wirkung und Würde erscheint? Wenn man findet, daß der Gebrauch, welchen die Römer von der Musik machten, fast nie den Genuß der Kunst als Kunst zum Zwecke hatte, sondern größten Theils nur zur Vergrößerung äußerer Pracht und Feyerlichkeit, vielleicht zur Betäubung und Beruhigung des Gewissens, dessen Vorwürfe über das Wohlgefallen an den grausamen und blutigen Spielen man unterdrücken wollte, dienen mußte, daß sie in den Händen der Knechte und Ausländer, von welchen sie fast ausschließend, wenigstens öffentlich ausgeübt wurde [8]), unmöglich gedeihen, unmöglich zu dem edeln und würdigen Ausdruck sich emporschwingen konnte, der nicht aus knechtischen Gesinnungen und Gefühlen, sondern nur aus einem freyen, sittlich gebildeten Herzen entspringen kann, was für eine Vorstellung sollen wir uns unter so ungünstigen Umständen von der Beschaffenheit, vom Werthe und von der Wirkung einer so schlecht angewendeten und in so niedrigen Händen befindlichen Kunst machen? Endlich, wenn uns alle vorhandenen Nachrichten überzeugen müssen, daß den Römern außer andern Theilen der Kunst, der allerwichtigste, ohne welchen an keine Erweiterung, an keine vollkommene Ausbildung derselben zu denken ist, nehmlich die Harmonie unbekannt war, daß unter den Römern nie ein Tonkünstler von Profession über die Grundsätze seiner Kunst etwas geschrieben und uns hinterlassen hat, sondern daß die wenigen Römischen Schriftsteller entweder Gelehrte oder andere vornehme Dilettanten waren, wie Vitruv, Plinius, Aulus Gellius, Apulejus, Censorinus, Macrobius, Augustinus, Martianus Capella, Boethius und Cassiodor, die fast sämmtlich die Griechische Theorie der Musik angenommen hatten, so bewesset alles zusammen genommen fast unwidersprechlich, daß die Römische Musik auf alle Art und Weise eine höchst unvollkommene Musik war, und daß Gebrechen in ihr lagen, die ihr bey dem Mangel an gehörigen Gegenmitteln, dergleichen eine behutsamere Anwendung und eine sorgfältigere, ausgebreitetere Bearbeitung ihrer Grundsätze gewesen seyn würde, endlich den Tod zuziehen mußte. Die Verbreitung der christlichen Religion, deren Hauptzweck auf Milderung der Sitten, auf würdige, reine Begriffe von Gott und der Menschheit und auf wahre tugendhafte Empfindungen ging, hat ihren Tod befördert und beschleunigt. Diese Religion konnte keinen Gebrauch von einer mit so vielen innern Gebrechen behafteten Musik machen, die sich durch den Dienst der Ueppigkeit und der gröbsten sinnlichen Lüste viel zu sehr entehret und verunehret hatte, als daß ihr der Eintritt in die christlichen Versammlungen, wo das Herz zur wahren Gottheit, und zur anständigen, erbau-

8) Sogar die Sänger und Sängerinnen, von welchen sich die reichen Römer Tafelmusiken machen liessen, waren nicht einheimisch; man hielt die Sänger aus Alexandrien und die Sängerinnen aus der Stadt und Insul Gades (unser jetziges Cadix) für die vorzüglichsten. Beym Cicero werden diese Sänger *Symphoniaci* genannt; auch Varro (III. cap. 44.) giebt ihnen eine solche Benennung: propter Symphoniam a toto choro canentium observatam. Von den Sängerinnen aus Gades giebt uns Martial (Libr. V. Epigr. 79.) einen Begriff:

Nec de Gaditanis improbis puellae
Vibrabant sine nate prurientes
Lascivos docili tremore lumbos.

Ferner Lib. XIV, 203. mit der Aufschrift: *Puella Gaditana:*

Tam tremulum crissat, tam blandum prurit, ut ipsum
Masturbatorem fecerit Hippolytum.

lichen Verehrung derselben erhoben werden sollte, hätte verstattet werden können. Die Christen mußten also eine andere Gattung von Musik suchen, die würdiger und zweckmäßiger als die Römische war, ihre Gesinnungen und Gefühle zu unterhalten und zu befördern.

§ 8.

Hat die Musik im Ganzen durch diese Veränderung gewonnen oder verloren? Ist sie dadurch einer höhern Ausbildung fähig geworden, oder wäre es besser gewesen, wenn die ersten Christen die Römische Musik von ihren Mißbräuchen gereinigt, und einen ihrer Absichten und Bedürfnissen gemäßen Gebrauch davon gemacht hätten? Diese Fragen verdienen eine nähere Untersuchung, ehe wir zur Beschreibung des Zustandes der Musik bey andern in damaliger Zeitperiode merkwürdigen Völkern übergehen.

Es giebt gewiß vielerley Wege, auf welchen eine Kunst oder Wissenschaft zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit gebracht werden kann; aber sicher nur einen einzigen, auf welchem ihre vollkommenste Entwickelung, die Ausbildung derselben bis zum höchst möglichen Grad der Vollkommenheit zu hoffen ist. Auf mannigfaltigen Wegen begnügt man sich fast stets nur mit der Bearbeitung oder Ausbildung einiger einzelnen Theile ihres gesammten Umfangs, weil man entweder den gesamten Umfang noch nicht kennt, oder die Bearbeitung desselben nicht für nothwendig vielleicht auch für zu mühselig hält. Was auf vielen Wegen erreicht werden kann, erreicht man bald; aber die Hintansetzung mancher Theile, die allmählich zu immer größerer Erweiterung und Vervollkommnung führen müßten, rächt sich für ihre Vernachlässigung, und steckt der auf eine so einseitige Art erlernten Kunst ein allzu nahes Ziel, über welches seiner Nähe ungeachtet nicht hinaus zu kommen ist. Die Beschaffenheit der Musik aller alten Völker, die wir kennen, giebt uns hiervon den überzeugendsten Beweis. Die Aegypter, Hebräer, Griechen und Römer sind mit ihrer Kunst vor diesem nahen Ziele stehen geblieben, weil sie entweder nicht das Glück hatten auf einen Weg zu gerathen, auf welchem ihnen eine vielseitige Ausbildung der Kunst möglich werden konnte, oder weil sie vielleicht ihre Begierde nach leichtem, nicht mit Mühe und Anstrengung erwerbenen Genuß jenen Weg zu verlassen zwang, und sie verleitete, nach dem zu greifen, was ihnen am nächsten lag. Die Musik hat ungleich mehr als jede andere Kunst oder Wissenschaft das Eigene, daß sie in jedem Grade von Ausbildung, vom ersten bis zum letzten schon Vergnügen und Wohlgefallen erregen kann. Das Mittel ihres Ausdrucks, der bloße Ton hat schon so große Wirkung in sich selbst, ist schon ohne alle Rücksicht auf Combinationen desselben so deutlicher Ausdruck irgend eines Gefühls, daß man sich in der That nicht verwundern darf, wenn man findet, daß es so viele Menschen giebt, die beynahe von der ganzen Kunst nichts weiter verlangen als Ton oder Töne. Wenn nun diese schon an sich wirksame und sprechende Töne gar in kleine Melodien verbunden werden, so könnte es wohl seyn, daß ganze Nationen geglaubt hätten, wie es auch wirklich so scheint, der höchste Gipfel der Kunst sey nun erstiegen. Je sinnlicher der Mensch oder eine ganze Nation ist, desto mehr scheuet sie allen entfernten, erst durch lange Arbeit errungenen Genuß, und desto leichter kann sie auf den eben bemerkten Irrthum gerathen. Es sey nun aus dieser oder aus einer andern Ursache geschehen, daß die vorerwähnten Völker in der Cultur ihrer Musik vielleicht noch nicht einmal auf halbem Wege stehen bleiben mußten, so ist doch so viel immer gewiß, daß ihre einseitige Behandlung der Kunst eigentlich die Klippe war, wodurch sie zuerst aufgehalten wurden, und woran sie mit ihrer ganzen Musik endlich gar scheitern mußten. Warum sollte sie sonst nicht eben die Vollkommenheit bey ihnen erreicht haben, als ihre übrigen Wissenschaften und Künste, die uns noch immer noch Jahrtausenden zum Muster dienen? Ist es leichter ein großer Redner, ein großer Dichter oder Bildhauer zu werden, als ein großer Tonkünstler? Oder ist der verfehlte Weg und die da-

durch entstandene einseitige Behandlungsart Schuld daran, daß diese übrigens von den erwähnten Völkern so geliebte, und so häufig ausgeübte Kunst nicht eben so vorwärts kommen konnte, wie die Beredsamkeit, Poesie und Bildhauerkunst? Nichts als dieser verfehlte Weg ist Schuld daran; nichts als die zu heftige Begierde nach zu frühem Genuß, und die damit verbundene einseitige Behandlung kann besonders die Griechen, dieses so gefühlvolle, dieses zu allen Künsten des Herzens und Geschmacks so vorzüglich geschickte Volk abgehalten haben, aus seiner Musik die Geist und Herz erquickendste Kunst zu machen, deren Werke, wenn sie auf uns gekommen wären, uns eben die Bewunderung abnöthigen würden, die uns ihre Werke der Beredsamkeit, Dicht- und Bildhauerkunst schon so lange abgenöthigt haben.

§. 9.

Die Natur geht in allen ihren Werken vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Keine Fähigkeiten des Menschen, die selbst Werke und Geschenke der Natur sind, können diese Ordnung überschreiten, ohne der Gefahr ausgesetzt zu seyn, in ihren Uebungen zu verunglücken. Wir müssen also allerdings den Anfang mit Zusammensetzung einzelner Töne machen. Aber so wie derjenige, der einer Sprache in ihrem ganzen Umfange mächtig werden will, es in seinen Uebungen nicht beym Buchstabiren, oder bey der Zusammensetzung einer eingeschränkten Anzahl einzelner Wörter zu Phrasen bewenden lassen darf, sondern den Reichthum an Ausdrücken, die mannigfaltigen Arten ihrer Verbindungen ins Unendliche zu vermehren suchen muß, weil er nur auf diese Weise in den Stand gesetzt werden kann, die Wörter nach ihren Gattungen zu ordnen, ihre Verwandtschaften, Ableitungen und Biegungen kennen zu lernen, und sodann den gesammten Sprachreichthum für jeden Zweck insbesondre anzuwenden; eben so muß bey der Musik verfahren werden, wenn sie nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern zu ihrer höchsten Vollkommenheit ausgebildet werden soll. Nur die allmählich erworbene Uebersicht ihrer gesammten Theile, ihres ganzen Umkreises kann dahin führen, weil kein einzelner vom Ganzen abgerissener Theil einer vollkommneren Ausbildung fähig ist, wenn nicht die übrigen Theile durch gegenseitige Hülfe und Vergleichungen unter einander zu dessen Berichtigung beytragen, und auf diese Weise die Gründe und Ursachen deutlich machen, warum nur auf eine gewisse und auf keine andere Weise damit verfahren werden kann und darf. Es erklärt sich hieraus, wie es zugeht, daß derjenige, der in einer Sprache richtig und zierlich zu reden oder zu schreiben weiß, der die höhern Regeln der Rhetorik in ihrem ganzen Zusammenhang und Umfang kennen und ausüben gelernt hat, gewöhnlich ein ganz andrer Grammatiker ist, als derjenige, der sein Studium der Sprache bloß auf die grammatischen Regeln eingeschränkt hat, und nur wenig oder gar nicht darüber hinaus gegangen ist. Die wahren Gründe und Ursachen der ersten und einfachsten Zusammensetzungen erhalten überall, in allen Künsten und Wissenschaften ihre völlige Deutlichkeit erst in der höhern und vielfachern Anwendung, und wer diese nicht kennen gelernt hat, wird selbst jener elementarischen Theile nie vollkommen mächtig werden.

Die Folgen einer so eingeschränkten einseitigen Behandlung sind in der Musik der alten Völker sehr sichtbar geworden. Die Verhältnisse ihrer Intervallen, die daraus gebildeten Klanggeschlechte und Tonleitern, kurz die ersten Elemente der Kunst haben, so viel wir aus ihren hinterlassenen Lehrbüchern schließen können, eine Einrichtung bekommen, die ursprünglich so verfehlt war, daß die Ausbildung derselben unmöglich über einen gewissen Punkt hinaus kommen konnte, auch, wie es die Erfahrung bewiesen hat, nicht darüber hinaus gekommen ist. Daher konnte die Musik dieser alten Völker nie eine selbstständige Kunst werden, sondern mußte in beständiger Verbindung mit verschiedenen andern Künsten bleiben, ein Umstand, den zwar einige neuere Schriftsteller für einen Vorzug

der

der alten Muſik halten wollen, der aber ſo wenig ein wirklicher Vorzug ſeyn kann, als man es für einen Vorzug halten würde, wenn jemand nicht ohne Hülfe anderer gehen, ſtehen, oder ſonſt eine Handlung verrichten könnte. Ein Naturgebrechen, ein Mangel an eigenen Kräften und Fähigkeiten war es, aber kein Vorzug. Wenn die alten Nationen durch irgend einen glücklichen Zufall auf die immer größere Erweiterung des Umfangs ihrer Muſik geleitet worden wären, oder wenn ſie nur die Grundſätze derjenigen Art von Muſik, die ſie einmal hatten und ausübten, ſorgfältiger unterſucht und geprüft hätten, ſo würden ſie, beſonders die Griechen, denen es an der Fähigkeit dazu am wenigſten fehlte, bald bewogen worden ſeyn, zu ihren erſten Elementen wieder zurück zu kehren, und ihnen eine zweckmäßigere, einer beſtändigen Erweiterung fähigere Einrichtung zu geben.

§. 10.

Mangel an hinlänglichen Ausdrücken war der erſte Fehler, der aus einer ſolchen Einrichtung entſtand. Die Verhältniſſe ihrer Intervallen und Tonleitern waren ſo beſchaffen, daß ſie zwar ſucceſſiv, daß heißt bloß melodiſch gebraucht werden konnten, aber, einige Intervallen ausgenommen, durchaus keinen gleichzeitigen Gebrauch, keine Harmonie nach unſern Begriffen zuließen. Da nun der gleichzeitige Gebrauch der Töne und Intervallen ein vorzügliches, man kann ſagen das Hauptmittel zur Vermehrung und genauen Beſtimmung muſikaliſcher Ausdrücke iſt, ſo folgt daraus, daß wo dieſer Gebrauch fehlt, wo man ſich bloß mit der ſucceſſiven Zuſammenſetzung der Töne behilft, die ganze Kunſt nothwendig nicht nur in beſtändiger Armuth an Ausdrücken bleiben, ſondern auch ſelbſt in ihren wenigen Ausdrücken zweydeutig und unbeſtimmt ſeyn muß. Der Mangel an innern, das heißt an ſolchen Ausdrücken, die ſich ſelbſt aus einander entwickeln, und in ſteter Beziehung unter einander ſtehen, führt nothwendig auf eine andere Art von Ausdrücken, die man äußere nennen könnte, weil ſie willkührlicher ſind, keinen nothwendigen und beſtimmten Zuſammenhang unter einander haben, und bloß auf äußere Sinnlichkeit wirken, folglich den Geiſt ſeines Antheils berauben, den er beym Genuß der Künſte zu fordern berechtigt iſt. Sie beſtehen in den äußern Mitteln, wodurch man eine Empfindung auszudrücken ſucht, in beſondern Modificationen und Modulationen einzelner Töne mit Geberden oder andern Zeichen verbunden, wodurch ſich Gefühle, bey noch ungebildeten Menſchen, die keiner zuſammen hängenden Vernunft- oder Kunſtſprache fähig ſind, zu äußern pflegen. Obgleich dieſe äußern Mittel des Ausdrucks keinesweges zu verwerfen ſind, vielmehr in Verbindung mit den innern Ausdrücken die Wirkungen derſelben ungemein verſtärken helfen, folglich überall ihre guten Dienſte thun können, ſo ſind ſie doch, wenn ſie das Uebergewicht bekommen und zu häufig an die Stelle der innern Ausdrücke treten, ein beſtändiger Beweis von der Armuth der eigentlichen Kunſtſprache, und ſchränken das mit ihrer höhern Ausbildung verbundene Vermögen, alle Arten der Gemüthszuſtände und Empfindungen des Herzens darſtellen zu können, allzu ſehr ein. Die allzu große Einſchränkung dieſes Vermögens durch den zu häufigen Gebrauch der erwähnten äußern Hülfsmittel des Ausdrucks erzeugt außer der Armuth an ſich ſelbſt, noch andere ſehr beträchtliche Nachtheile für die Kunſt. Jene äußere Hülfsmittel des Ausdrucks ſind ſammt und ſonders das Werk der rohen Natur; das Kind iſt ihrer ſchon mächtig und bedient ſich ihrer ſeine Empfindungen dadurch zu äußern. Aber eben deßwegen ſind ſie nicht geſchickt, die feinern Gefühle, die höhern Gemüthszuſtände der gebildeten Menſchheit darzuſtellen, die nicht bloß Werk der Natur ſind, ſondern erſt die Bildung und Uebung aller Seelenkräfte, durch Betrachtungen und durch Erkenntniß des nothwendigen Zuſammenhangs aller unſerer Pflichten gegen Gott und Menſchen entſtehen müſſen. Die Kunſt verliert alſo, wenn ſie zu ſehr auf jene natürlichen, der noch rohen ungebildeten Menſchheit angemeſſene Ausdrücke eingeſchränkt wird, gerade das allerſchönſte Feld ihrer höchſten

und nützlichſten Darſtellungen, muß ſich ſtets in den niedern Kreiſen herumdrehen, und durch ihr ewiges Einerley bald allen ihren Anhängern zum Ekel werden. Man kann ſich hieraus erklären, warum ſowohl bey den Griechen als Römern der gebildetere Theil dieſer Nationen ſo häufig über Verfall, Ausartung und Mißbrauch der Kunſt klagte: es war nicht eigentlicher Verfall oder Mißbrauch, was ihnen mißfiel, es war Ueberdruß an dem ewigen Einerley, welches ihnen, ſo lange es noch neu war, ſelbſt gefallen hatte, ſich aber bey denkenden, bey gebildeten Menſchen unmöglich lange in Achtung erhalten konnte.

§. 11.

Dieſer Ueberdruß war indeſſen nicht der einzige Nachtheil, welcher der Muſik durch die erwähnten Einſchränkungen, und durch die Armuth und Unbeſtimmtheit ihrer Ausdrücke zugefügt wurde. Wenn ich ein Geſchäft verrichte, wenn ich mir eine Art von Kenntniß oder Geſchicklichkeit zu erwerben ſuche, ſo werde ich, wenn ich ein vernünftiger Menſch bin, mich immer fragen: Wozu ſoll mir das Geſchäft, oder die Kenntniß und Geſchicklichkeit nützen? Jeder denkende Menſch wird unter ähnlichen Veranlaſſungen, ähnliche Fragen an ſich thun. Wir bewirken dadurch, daß uns ein beſtimmter Zweck unſerer Handlungen beſtändig vor Augen ſchwebt, und daß wir dadurch in den Stand geſetzt werden, alles beſſer zu verrichten, als wir ſonſt vielleicht gethan haben würden, oder hätten thun können. Wenn unſre Vorfahren beym Gebrauch und bey der Anwendung der Muſik eben ſolche Fragen an ſich gethan hätten, oder wenn man noch in unſern Tagen fragte: „Wozu ſoll dieſe Muſik nützen? Was ſoll ſie bewirken?“ würde wohl dieſe leere Unterhaltung, dieſer unnütze, man kann ſagen: ſchädliche Zeitverderb, nicht ſchon längſt entweder ein Ende genommen, oder einen beſtimmten, einen nützlichen Zweck bekommen haben? Unſere Vorfahren ſcheinen dieſe Fragen eben ſo wenig an ſich gethan zu haben, als ſie unſere Zeitgenoſſen an ſich thun; wie könnten ſonſt jene nicht bemerkt haben, daß eine Kunſt, die nicht den Zweck hat, edlere Gefühle zu befördern, und auf Sittlichkeit zu wirken, unmöglich lange in Achtung bleiben könne? Und wie könnte es dieſen entgangen ſeyn, daß ſie auf dem geradeſten Wege ſind, durch die jetzt ſo ſehr eingeriſſene Vernachläſſigung alles Studiums der Harmonie, durch die jetzt faſt auf allen Europäiſchen Theatern herrſchende Klingeley und geſchmackloſe Verzierung unſere ſo herrliche, ihrer Natur nach ſo wirkſame und nützliche Kunſt wieder dahin zurückzubringen, wo ſie vor mehreren tauſend Jahren war, wieder in denjenigen armſeligen Zuſtand zu verſetzen, aus welchem ſie mehr als anderthalbtauſendjährige Bemühungen kaum zu reiſſen vermochten?

§. 12.

So wie alſo ein Arzt den Zweck hat, durch die Kenntniſſe, welche er zu erwerben ſucht, Krankheiten zu heilen, ſo wie der Rechtsgelehrte Recht und Gerechtigkeit unter den Menſchen zu handhaben gedenkt, ſo wie der Moraliſt, der Naturkündiger, der Hiſtoriker, die ſittlichen Pflichten der Menſchen gegen einander, die Werke der Schöpfung, die Geſchichte der Völker und einzelner Menſchen unterſucht, um allgemeine Glückſeligkeit zu befördern, um die Menſchheit zur Kenntniß und Bewunderung der Gottheit zu führen, um Sitten, Wiſſenſchaften und Künſte alter und neuer Völker kennen zu lernen, und was gutes, nützliches an ihnen iſt, immer weiter zu verbreiten; ſo ſoll der Künſtler ebenfalls einen beſtimmten Zweck haben, nach deſſen Erreichung er zu ſtreben hat. Was kann dieß für ein Zweck ſeyn? Kein anderer als die Darſtellung ſolcher Gefühle und Gemüthszuſtände, die zur Beförderung der Sittlichkeit, zur Erregung aller Tugenden des Herzens und der noch höhern Gefühle der Andacht gegen die Gottheit dienen können. Nur in dem Beſtreben nach einem ſolchen Zweck, nur in einer ſolchen Anwendung wird die Kunſt zu einem feſten Marmor, an dem ſich die Hand eines Künſtlers verewigen kann, der auch der Achtung der Weiſen werth iſt und nie

Ueberdruß erregt. Dieſer ſo ſchöne Zweck wurde von den Griechen und Römern verfehlt, und mußte bey dem eingeſchränkten Umfang ihrer Muſik, bey dem Mangel an hinlänglichen innern Ausdrücken nothwendig verfehlt werden, weil, wie ſchon geſagt iſt, nur Reichthum der Kunſt und die Ausbildung ihrer höhern Eigenſchaften zur Darſtellung der edlern Gefühle und Gemüthszuſtände führen können. Sie ſank unter ſolchen Umſtänden ſehr bald zum leeren zweckloſen Zeitvertreib herunter, mußte, da ſie nicht höher zu ſteigen vermochte, üppige Leidenſchaften ſchildern, die Feſte reicher Wollüſtlinge nicht ſowohl feyerlicher, als vielmehr geräuſchvoller machen, und ſo endlich im Strudel des allgemeinen Sittenverderbniſſes in den Händen der Knechte oder gar des liederlichſten Geſindels *) alle die unwürdigen Geſtalten annehmen, in welchen ſie uns nicht bloß von Satirikern, ſondern auch von ernſthaften Weiſen des Alterthums beſchrieben wird. Was ſollten, was konnten die erſten Chriſten mit einer ſolchen Muſik anfangen? Wie konnte ſie zur Unterhaltung und zur Beförderung ihrer reinen moraliſchen und ihrer frommen, andächtigen Gefühle dienen? Sie mußten alſo auf einem andern Wege zu ihrem Zwecke zu gelangen ſuchen und ein richtiges Gefühl leitete ſie gerade zur Wahl einer ſolchen Muſikgattung, die nicht nur fürs erſte ihren Bedürfniſſen entſprach, ſondern auch einer immer größern Ausbildung fähig war.

§. 13.

Dieſe glückliche Wendung war indeſſen gewiß nicht die Folge einer gründlichen Ueberlegung; es läßt ſich nicht glauben, daß die erſten Chriſten ſo viele Kenntniſſe in der Muſik gehabt haben ſollten, um einſehen zu können, daß die heidniſche Muſik ſchon in ihren erſten Elementen mit Mängeln und Gebrechen behaftet war, die aller Erweiterung im Wege ſtanden. Dazu würde ein ſo hoher Grad von Kenntniß des geſammten Umfangs der Kunſt erforderlich geweſen ſeyn, wie ihn höchſt wahrſcheinlich keins der alten Völker gehabt hat. Man muß den ganzen Kreis aller Theile einer Kunſt oder Wiſſenſchaft durchwandert haben, ehe man entdecken kann, in welchen einzelnen Theilen die Hinderniſſe der vollkommnern Ausbildung liegen, und ehe man die Nothwendigkeit einer Rückkehr zur ſorgfältigern Bearbeitung der erſten Elemente, aus welchen ſich alle übrigen Theile entwickeln müſſen, fühlen lernt. Dieſe neue Wendung mußte alſo durch das Zuſammentreffen mehrerer Umſtände bewirkt werden, und iſt auch, ſo viel man theils aus der Natur der Sache, theils aus mancherley Nachrichten ſchließen kann, bloß dadurch bewirkt worden.

§. 14.

Der gegenſeitige Haß der Chriſten und Heiden, der beyde Theile antrieb, ſich in allen ihren Handlungen von einander zu unterſcheiden, nichts, ſelbſt nicht Kenntniſſe und Künſte mit einander gemein zu haben, ſcheint eine der wirkſamſten Veranlaſſungen dazu geweſen zu ſeyn. Man ging in dieſer Erbitterung gegen einander viel weiter als man gewollt hätte. Die Chriſten bewieſen gegen alles, was von Wiſſenſchaften und Künſten unter den Heiden getrieben wurde, wenigſtens die erſten

*) Die Ambubajen-Chöre, die neben ihrer Muſik noch eine ſehr unlibliche Profeſſion trieben, ſind aus der zweyten Satyre des Horaz bekannt; und von den Tibicinisten weiß man, daß ſie ſich nicht bloß bey den Götzenopfern, Schmauſereyen, Schauſpielen, Leichenbegängniſſen, ſondern auch bey den liederlichſten Geſellſchaften in Spiel- und Hurhäuſern gebrauchen ließen, und überhaupt ihres Lebens wegen in ſehr übelm Rufe ſtanden. Aus allen Nachrichten zuſammen genommen, die über dieſen Gegenſtand auf uns gekommen ſind, ſieht man, daß die Muſik zu Rom von lauter gemeinen Muſikanten ausgeübt wurde, die ſicher bey ihrer Muſik eben ſo wenig einen höhern Zweck als die Ergetzung und Beluſtigung ihrer Zuhörer vor Augen haben konnten als ihn die noch unter uns beſtehende ähnliche Claſſe von Muſikern je gehabt hat, noch je haben wird.

Jahrhunderte hindurch, die größte Verachtung, und verwarfen nicht nur das Unnütze, sondern auch zugleich das Gute, bis sie sich endlich, nachdem sie sich immer mehr ausbreiteten und im Römischen Staat ein Uebergewicht bekamen, doch bequemten, die heidnische Gelehrsamkeit zum Besten ihrer Religion zu benutzen. Auf der andern Seite wollten die Heiden den Christen nicht verstatten, Wissenschaften und Künste auszuüben, um ihnen damit die besten Waffen in ihren beständigen Religionsstreitigkeiten aus den Händen zu winden. Julian, der Abtrünnige, der sich so viele Mühe gab, den heidnischen Gottesdienst aufrecht zu erhalten, oder wo er schon eingegangen war, wieder herzustellen, und aus dieser Ursache ein eifriger Verfolger der Christen gewesen ist, untersagte ihnen durch ein besondres Gesetz die Erlernung der heidnischen Gelehrsamkeit. Er sagte nach dem Zeugnisse des Theodoretus: Die Söhne der Galiläer sollen weder in der Dichtkunst und Beredsamkeit, noch in der Philosophie unterrichtet werden. Denn wir werden, wie es im Sprichworte heißt, mit unsern eignen Flügeln geschlagen, indem sie aus den Werken unserer Schriftsteller Waffen nehmen uns zu bekriegen. Er setzt zur Rechtfertigung seines Gesetzes hinzu: Für uns allein gehört die Fertigkeit im Reden, und die Griechische Sprachwissenschaft; euch aber kommt eine Ungeschicklichkeit sich auszudrücken, und ein bäurisches Wesen zu; eure ganze Weisheit besteht in dem Worte: Glaube! Obgleich der Musik keine besondre Erwähnung geschieht, so ist sie doch mit im Verbote begriffen gewesen, weil sie einen wichtigen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachte, unter die Artes liberales [10]) gerechnet wurde, auch wohl den Römern zu der Bemerkung schon Gelegenheit gegeben hatte, wie wirksam sie zur Ausbreitung neuer Religionslehren gebraucht werden könne. Sie mochte indessen unter den Gegenständen dieses Verbots begriffen seyn oder nicht; die gute Sache hatte dennoch ihren Fortgang. Die Christen konnten und wollten die Musik der Heiden nicht gebrauchen; und es sey nun aus Erbitterung und Abscheu geschehen oder aus der Ueberzeugung, daß sie zu ihren Absichten völlig unbrauchbar sey, wir müssen es ihnen danken, daß sie sie nicht angenommen, und auf die neuern Zeiten fortgepflanzt haben. Durch die Widerspenstigkeit der ersten Christen, die damals vorhandene Gattung von Musik in ihren gottesdienstlichen Versammlungen aufzunehmen, ist die ganze Kunst gleichsam wiedergeboren worden, hat eine ganz neue Laufbahn angetreten, und sich zu einem Grad von Ausbildung emporgeschwungen, den sie auf dem alten Wege nie hätte erreichen können, von welchem sie zwar in den neuern Zeiten wieder herunter zu sinken anfängt, aber doch in ihren Grundsätzen zu gut gegründet ist, als daß sie je alles wieder verlieren könnte, was sie durch ihre erneuerte Entwickelung gewonnen hat.

§. 15.

Wir können demnach nicht bloß als wahrscheinlich, sondern völlig als gewiß annehmen, daß der Abscheu der Christen gegen heidnische Sitten, Gebräuche, Kenntnisse und Künste dem neuern Europa nützlich geworden ist, und daß dadurch nicht bloß die Musik, sondern auch andere Wissenschaften eine ganz neue Wendung bekommen haben, wodurch sie nach und nach sowohl der allgemeinen Aufklärung als überhaupt der wahren menschlichen Glückseligkeit beförderlicher geworden sind. In die Wissenschaften kam ein ganz andrer Untersuchungsgeist, der zwar erst nach einer viele Jahrhunderte hindurch dauernden Gährung sich reinigte, ihnen aber auch dafür eine desto zweckmäßigere Richtung gab, und sie für die Menschheit desto brauchbarer und nützlicher machte. Die Musik gewann durch die Einführung des einfachen Choralgesangs ihren ernsthaften und feyerlichen Charakter

10) Beym Aventinus (Annales Bojorum, Lib. II. cap. 47.) heißt es: — cum quatuor annis Caesar fuisset potitus rerum, neminem jam metuens, aperte edicto templa deorum aperire justit: aras deorum instaurari victimasque admoveri legeve sanxit, *ne Christiani artes liberales profiterentur, atque discerent.*

wieder, den sie unter den Heiden durch eine verfehlte, falsche Richtung in ihrer Ausbildung und durch eine schlechte Anwendung derselben zum Ausdruck üppiger, niedriger und unedler Gemüthszustände, verloren hatte. Sie mochte in dieser ihrer erneuerten Kindheit so eingeschränkt und unvollkommen seyn als sie wollte, so war sie doch besser als eine ausgeartete mit so vielen innern Gebrechen behaftete, und gab doch wenigstens die Hoffnung einst aus ihr, wenn diese Erwartungen durch Umstände nur einiger Maßen begünstigt würden, eine vollkommen gesunde, nützliche, aller ihrer Kräfte mächtige Kunst gebildet zu sehen. Was sie durch diese neue Wendung verlor, hatte keinen Werth; was sie gewinnen konnte, verdiente mit der größten Mühe und Anstrengung errungen zu werden. Der Umsturz so mancher Reiche und Regierungsformen, die allgemeine Verwirrung, welche viele Jahrhunderte des Mittelalters hindurch fast unter allen Völkern herrschte, setzte sie zwar in Gefahr unter so vielen Zerstörungen zu erliegen; allein eben die gütige Vorsehung, welche den umgestürzten Reichen wieder aufhalf, und ihnen eine verbesserte Gestalt gab, welche den Verwüstungen der Menschen und der damit verbundenen Barbaren des menschlichen Geistes ein Ende machen konnte, konnte auch sie wieder zu einem neuen Leben, zu einer fruchtbaren Existenz erwecken. Wir werden in der Folge näher sehen, durch welche Schicksale sie sich winden mußte, ehe sie das werden konnte, was sie geworden ist.

II. Bey den Galliern.

§. 16.

Unter diejenigen Völker, welche zur Zeit der ersten Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion sowohl durch ihre Kriege mit den Römern, als durch die Beschaffenheit ihrer Religion, Sitten und Gebräuche in der Geschichte merkwürdig geworden sind, rechnet man insgemein alle, welche Celtischen Ursprungs waren. Die merkwürdigsten unter ihnen sind die Gallier, Germanier, Britannier ꝛc., die sämmtlich auf die Verfassung des neuern Europa einen großen Einfluß gehabt haben, folglich auch in einer Geschichte der Kunst, deren Beschaffenheit so sehr von der politischen Verfassung, von Religion, Sitten und Gebräuchen, abhängt, nicht gänzlich übergangen werden dürfen. Obgleich die Nachrichten, besonders in Rücksicht auf ihre Kenntnisse und Künste sehr sparsam anzutreffen und sehr mangelhaft sind, so muß gerade deßwegen das Wenige, was uns in der erwähnten Beziehung von ihnen aufbehalten ist, desto wichtiger für uns seyn. Der Geschichtforscher muß sich nicht begnügen, den Zustand einer Kunst nur aus solchen Jahrhunderten kennen zu lernen, in welchen die Nationen schon in einen höhern Grad von Cultur übergegangen sind, sondern auch aus solchen, worin der Same der künftigen Entwickelung ausgestreuet worden ist. Dieser Same wird überall solche Früchte hervorbringen, die seiner ursprünglichen Natur und Beschaffenheit entsprechen, die Einwirkung zufälliger Nebenumstände auf die Art seiner Entwickelung mag so groß seyn als sie wolle. Wir wollen zuerst von dem Zustand der Musik unter den alten Galliern reden.

§. 17.

Es ist bekannt, daß alle die erwähnten Völker, nicht nur einerley, nehmlich Celtischen Ursprungs waren, sondern auch einerley Religion hatten. Wenigstens waren sie in den wesentlichsten Stücken derselben nicht anders von einander unterschieden, als durch Nebengebräuche, die sich stets nach besondern Lagen in der politischen Verfassung, und durch die vom Klima entstandene besondre Lebensweise verändern. Die Musik ist vom Anbeginn der Welt mit den Religionen aller Völker, deren Geschichte wir nur einiger Maßen kennen gelernt haben, verbunden gewesen, so wie sie es noch ist.

Religionsübungen ſind von jeher zugleich Volksfeſte und öffentliche Feyerlichkeiten geweſen, die nie ohne Muſik, als Königin aller Feſte begangen werden konnten. Aus der Beſchaffenheit der Religion eines Volks läßt ſich daher ſtets zuerſt auf den Zuſtand der bey demſelben üblichen Muſik ſchließen. Die alten Gallier verehrten die höchſte Gottheit unter dem Namen Eſus, und unter dem Bilde einer Eiche. Sie verehrten aber auch mehrere Untergottheiten, nehmlich den Jupiter, Mars, Merkur, Apollo ꝛc. unter eben den Namen, unter welchen ſie von den Griechen und Römern verehrt wurden. Nicht minder hatten ſie ihre Göttinnen, nehmlich die Diana oder Luna, Juno, Minerva, Venus, Cybele, von welchen die letztere vorzüglich in der Stadt Autun verehrt wurde, und deren Prieſter ihr zu Ehren alle verſchnitten geweſen ſeyn ſollen, auch wahrſcheinlich dieſes Umſtandes wegen Galli genannt worden ſind. Alle dieſe Gottheiten wurden unter der Geſtalt von Bildſäulen, entweder an offenen Plätzen, oder in ſo genannten Eichen-Hainen verehrt.

§. 18.

Die vornehmſte Gattung ihrer Prieſter ſind die ſo genannten Druiden geweſen, welche bey der Nation im größten Anſehen ſtanden, und ihre prieſterlichen Verrichtungen ſo künſtlich und geſchickt mit weltlichen Angelegenheiten zu verweben wußten, daß nichts ohne ihren Willen, wenigſtens bis auf die Zeit, da Gallien unter Römiſche Bothmäßigkeit gerieth, unternommen werden konnte. Jul. Cäſar (de bello Gallico Lib. VI. c. 13.) giebt eine ausführliche Beſchreibung ihres großen Anſehens und Einfluſſes auf alles, was die Nation anging. Sie waren mit Einem Worte die Häupter ihres Volks, ihre Prieſter und Richter und die einzigen Bewahrer aller Kenntniſſe und Künſte, die zu ihrer Zeit vorhanden geweſen ſind [11]). Was aber dieſe Druiden beſonders in muſikaliſcher Rückſicht merkwürdig macht, iſt, daß ſie nicht nur alle ihre Religionsgebräuche und Lehren in undurchdringliches Geheimniß einhüllten, ſondern es auch zum beſtändigen Grundſatz machten, nicht das mindeſte von ihren Geſetzen, von ihrer Gelehrſamkeit oder Geſchichte ſchriftlich zu verfaſſen, ſondern alles

11) Wer näher von dieſen Druiden unterrichtet zu ſeyn wünſcht, kann ſeine Wißbegierde am beſten aus folgenden Schriften befriedigen:

Joan. Picardi, de priſca Celtopaedia, ſive de admiranda priſcorum Gallorum doctrina Lib. V. Pariſ. 1555. 4.

Petri Rami de moribus veterum Gallorum liber. Pariſ. 1559. 8.

Stephani Forcatuli, de Gallorum Imperio et Philoſophia Libri VIII. Pariſ. 1579. 4.

Jani Cuſalii Frey Philoſophia Druidum. Paris 1640. 8.

Thom. Smith Syntagma de Druidum moribus et inſtitutis. Londini 1644. 8.

Iſaiae Puſendorfii Diſſertatio de Druidibus. Lipſ. 1650. 4.

Jo. Friedr. Scharfii Meletema hiſtoricum de Gallorum Druidis. (Ohne Jahrszahl.)

Edm. Dickinſon de origine Druidum. Francof. 1670. 8. (In deſſen Werk: Delphi Phoenizantes.)

Caſ. Egaſii de Boulay Hiſtoria veterum Academiarum Galliae Druidicarum. Pariſ. 1665. fol. (In deſſen Hiſt. Acad. Pariſ.)

Ulrici Oberkirchii Exercitatio de Philoſophia Celtica. Argentor. 1676. 4.

Petri Lagerhelmii Disput. de Druidibus. Upſal. 1689. 8.

Conr. Sam. Schurzfleiſchii Inſtitutio Druidum. Wittenberg. 1697. 4.

A ſpecimen of the Critical Hiſtory of the Celtic Religion and Learning: containing an account of the *Druids*, or the Prieſts and judges; of the *Vards*, or the Diviners and Phyſicians; and of the *Bards*, or the Poets an Heralds of the ancient Gauls, Britons, Iriſh and Scots. Lond. 1726.

La religion de Gaulois tirée des plus purs ſources de l'antiquité. Par le R. P. Dom - - - Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur. à Paris 1727. T. I. II. 4.

Joan. Georg. Frickii Diſſertatio de Druidis occidentalium populorum Philoſophis. Ulmae 1731. 4.

Die neuern Werke über allgemeine Weltgeſchichte der Wiſſenſchaften enthalten ebenfalls viele Nachrichten über dieſe Materie.

durch kleine Gedichte und Gesänge, die auswendig gelernt und unter gehörigen bestimmten Veranlassungen gesungen werden mußten, fortpflanzten. Alle Druiden, die in einer sehr engen Verbindung mit einander, unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte, welches der Oberdruide war, standen, waren gezwungen, diese Gesänge auswendig zu lernen. Zur Zeit des Jul. Cäsar müssen sie schon in großer Anzahl vorhanden gewesen seyn, denn er sagt ausdrücklich, daß manche Druiden zwanzig Jahre gebraucht haben, ehe sie damit zu Stande kommen konnten [12]).

§. 19.

Nächst den Druiden waren die Barden bey den alten Galliern in großem Ansehen. Sie, die Vates und Eubages waren aber dennoch den Druiden so untergeordnet, daß sie ohne deren Einwilligung oder Erlaubniß nichts zu thun vermochten. Das Amt dieser Barden, von welchem sie auch nach den Zeugnissen mehrerer Schriftsteller ihren Namen bekommen zu haben scheinen, bestand darin, daß sie das Lob ihrer Helden besingen, und ihre Gesänge mit musikalischen Instrumenten begleiten mußten [13]). Ihre Gesänge wurden sehr hoch geachtet, und wer das Glück hatte, zum Gegenstand derselben gemacht und darin gerühmt zu werden, glaubte sein Andenken dadurch verewigt. Sie begleiteten auch die Gallischen Kriegsheere mit ihren Gesängen, um ihnen dadurch Muth und Unerschrockenheit, so wie auch Liebe zur Freyheit und Verachtung des Todes einzuflößen. Ihre Macht und ihr Ansehen bey den Kriegsheeren war so groß, daß sie nach dem Berichte Diodors von Sicilien (Lib. V, 31.) im Stand waren, zwey schon völlig zum Angriff gerüstete Armeen wieder aus einander zu bringen, wenn sie sich zwischen dieselben warfen, und belustigende Gesänge anstimmten. Wenn sie es aber für gut befanden, oder durch die Druiden dazu angewiesen waren, das Treffen der Armeen zuzulassen, so machten sie während dem Gefecht ein großes Geschrey, bisweilen als ein Zeichen des Sieges, bisweilen aber auch als ein Zeichen der Gefahr, worin sich ihre Partey befand. Diese Theilnahme an den Kriegen ihrer Nation setzte sie in den Stand, die Tapferkeit oder Feigherzigkeit eines jeden zu bemerken und sodann durch ihre Gesänge die einen zu rühmen und zu preisen, die andern aber zu tadeln und dem allgemeinen Hohn Preis zu geben.

§. 20.

So unparteyisch diese Barden ihr Lob und ihren Tadel aber vielleicht lange Zeit hindurch nach Verdienst ertheilen mochten, so scheinen sie doch in der Folge der Zeit ausgeartet, und wahrscheinlich durch Bestechungen oder andre Mittel dahin gebracht worden zu seyn, ihre Lobgesänge für Unwürdige, so wie ihre Spottlieder für Unschuldige zu mißbrauchen. Wenigstens lesen wir bey einis-

12) De bello Gallico, Lib. VI. c. 14. Magnum ibi numerum versuum ediscere dicuntur. Itaque nonnulli annos vicenos in disciplina permanent: neque fas esse existimant, ea litteris mandare, quum in reliquis fere rebus, publicis privatisque rationibus Graecis) litteris utantur. Id mihi duabus de causlis institusse videntur; quod neque in vulgus disciplinam efferri velint; neque eos, qui discunt, litteris confisos, minus memoriae studere. Quod fere plerisque accidit, ut praesidio litterarum diligentiam in perdiscendo, ac memoriam remittant.

13) Et Bardi quidem fortia virorum illustrium facta heroicis composita verubus cum dulcibus lyrae modulis cantitarunt. *Ammian. Marcellini* Lib. XV. 25. Diodor von Sicilien sagt ungefähr das nehmliche von ihnen: Sunt etiam apud eos melici poetae, quos Bardos nominant. Hi ad instrumenta quaedam lyris similia, horum laudes, illorum vituperationes decantant. Lib V. 31. Quant aux Bardes, ils chantoient au son de la Lyre, ou autre instrument de Musique, les faits des vaillants hommes mis en vers heroiques: et donnerent telle autorité à la poesie, qu'aucuns poëtes se mettans entre deux armées, maintes fois appaiserent la fureur des gendarmes prets à choquer etc. *Fauchet Antiquit. Gauloises. Liv. I. Chap. 4.*

gen alten Schriftstellern, besonders aber beym Athenäus, daß sie im Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christo schon solchen Herren oder Königen vorzüglich zugethan waren, die ihnen Wohlthaten erwiesen, oder sie zu ihren Tischgesellschaftern machten. An diese verschwendeten sie alles Lob in ihren Gesängen, so wie hingegen die Feinde dieser ihrer Wohlthäter, sie mochten es verdienen oder nicht, ihren bittersten Lästerungen ausgesetzt waren [14]). Diese Ausartung zog den Barden nach und nach immer mehr Verachtung zu, so wie sie auch aus dieser Ursache Parasiten (Schmarotzer, Schmeichler, Tellerlecker) genannt worden zu seyn scheinen, die man mit den Römischen *Scurris* (einer Art von Possenreissern, den neuern Hofnarren nicht unähnlich) vergleichen kann, die ebenfalls wie die Barden mit in den Krieg zogen, und die Soldaten durch allerley Späße zu belustigen suchten. Was das von ihnen ertheilte Lob nach dem Plautus im Truculentus:

Non placet quem Scurrae laudant, manipulares mussitant.

galt, das werden auch um diese Zeit die Lobgesänge der Barden gegolten haben. Einige Schriftsteller glauben indessen, daß unter diesen parteyischen Sängern, nicht die eigentlichen Barden zu verstehen sind, weil man sonst die Geringschätzung derselben nicht mit der von den Barden so lange genossenen Achtung, wovon auch spätere Zeugnisse vorhanden sind, würde reimen können. Man hält vielmehr dafür, daß die mit dem Namen Parasiten bezeichneten Sänger eine Art von Unterbarden, eine Art von Bedienten oder Soldnren gewesen sind, die in die Dienste gewisser Edelleute oder Feldherrn traten, und deren Amt es war, in Gedichten, welche die eigentlichen Barden verfertigt hatten, das Lob ihrer Herren öffentlich vor dem Volke abzusingen. Wäre dieß gegründet, so würde dadurch auch diejenige Meinung einige Wahrscheinlichkeit erhalten, daß die Barden überhaupt nicht sowohl die Sänger der Gallier, als vielmehr eine Art von Geschichtschreibern waren, die die Begebenheiten der Nation poetisch verfasseten, und dem Volke durch ihre Gesänge nur so viel davon bekannt werden liessen, als die Druiden, die sowohl über gottesdienstliche als bürgerliche Angelegenheiten die Oberaufsicht hatten, für zuträglich hielten. Nach dieser Meinung sollen die Vates und Euvates diejenigen Personen gewesen seyn, welche eigentlich die von den Barden nur componirten Melodien und Gedichte absingen mußten, und die von den Grossen und Reichen in ihren Häusern aufgenommen wurden, um ihre Thaten von ihnen besingen zu lassen.

§. 21.

Obgleich diese Umstände der vielen Nachrichten ungeachtet, die uns davon hinterlassen sind, dennoch nicht völlig deutlich und befriedigend aus einander gesetzt werden können, so sieht man doch wenigstens so viel mit Gewißheit aus dem, was bisher beygebracht worden ist, daß die alten Gallier, die Vorfahren der jetzigen Franzosen, eine Nationalmusik gehabt haben, die gerade so wie die Griechische Musik mit der Religion und Staatskunst verbunden war. Diese Verbindung der Gallischen Musik mit der Religion und Staatskunst scheint desto genauer und enger gewesen zu seyn, da die Personen, welche sie ausschliessend ausübten, in einer Art von Priesterorden standen, der sich unter Anführung der Druiden, wie wir oben gesehen haben, in alle gottesdienstliche und bürgerliche Angelegenheiten der Nation einzuschleichen wußte, so daß der gesammte unter sich verbundene Orden es nach und nach dahin brachte, eine fast völlig uneingeschränkte Oberherrschaft an sich zu reißen.

§. 22.

14) *Posidonius apud Athenaeum Lib. IV. cap 13. de Coena Celtarum.*

§. 22.

Da die eigentlichen Dichter und Tonkünstler, oder vielmehr Componisten der Nation, nehmlich die Barden, mit den Druiden nur einen Körper ausmachten, ihre Gedichte und Compositionen folglich den Absichten des ganzen Ordens unterworfen waren, und ihnen beförderlich seyn mußten, so läßt sich leicht schließen, daß die Vollkommenheit der Musik unter so eingeschränkten Umständen nicht groß gewesen seyn kann. Wer nie sagen darf, was er will, sondern nur was ihm vorgeschrieben und gewissen Absichten seiner Obern angemessen ist, wird nie weder in seiner Rede noch in seiner Schreibart diejenige Art von Vollkommenheit erreichen, die er bey freyer Entwickelung und Uebung seiner Gedanken hätte erreichen können. Eben so in der Musik. Nicht bloß der Geist und Charakter der Melodien leidet durch einen solchen Zwang, sondern auch die bloß technische Zusammensetzung der Töne, die gewiß in den Umständen, worin sich die Barden befanden, bey welchen man auch die Kunst Melodien aufzuschreiben noch nicht kannte, sehr roh, unbiegsam und unausgebildet gewesen seyn muß. Ammianus Marcellinus spricht zwar von den *dulcibus lyrae modulis*, womit die Barden ihren Gesang begleitet haben sollen; es wird aber mit diesen dulcibus modulis wahrscheinlich eben so beschaffen gewesen seyn, wie mit den *Versibus heroicis*, in welchen die Heldenthaten der Gallier nach seiner Angabe abgefaßt seyn sollten, von welchen aber Valesius in seinen Anmerkungen zum Marcellin sagt: Non videtur probabile, Bardos hexametris versibus cecinisse. Neque id veterum quisquam scripsit. Itaque id admensus de suo videtur noster Marcellinus. Nisi forte heroicos versus appellavit quibus heroum praeclare facta canebantur a Bardis, non autem hexametros.

§. 23.

Aus der angegebnen genauen Verbindung der Musik mit der Religion und Staatskunst läßt sich schließen, daß der Gebrauch und die Anwendung derselben bey den Galliern sehr mannigfaltig gewesen seyn müsse. Nach den vorhandenen Zeugnissen läßt sich auch in der That fast keine Angelegenheit sowohl des häuslichen und öffentlichen bürgerlichen Lebens, als der zu den Gottesverehrungen gehörigen Dinge denken, bey welcher nicht Musik gebraucht worden wäre. Bey ihren Menschen- und Thier-Opfern, bey ihren übrigen häuslichen und öffentlichen Festen, wurde überall Musik gebraucht, und sogar ihre Gesetze und ihre wissenschaftliche Kenntnisse waren in Gesänge verfaßt. Doch ist von allen den Gesängen, die bey so verschiedenen Gelegenheiten gebraucht worden sind, und die auch unter sich nach Veranlassung ihrer Bestimmung verschieden gewesen seyn werden, nichts auf uns gekommen, so daß wir von der innern Beschaffenheit dieser Musik und von dem etwanigen Werthe derselben durchaus auf keine andere Art urtheilen können, als nach Muthmaßungen, zu welchen uns theils einige einzelne, nicht genug bestimmte Worte älterer Schriftsteller, theils das, was wir von den übrigen Kenntnissen, Künsten, Sitten, Gebräuchen, Tugenden oder Untugenden der Gallier wissen, wenigstens einiger Maßen berechtigen kann.

§. 24.

Zur Beurtheilung ihres Gesangs ist vielleicht das wenige, was wir noch von ihrer Sprache wissen, nicht ganz unnütz. Da diese Sprache ursprünglich die Celtische war, die noch in unsern Tagen von den Wallisern obgleich vermischt und verändert geredet wird, wie die besten neuern Alterthumsforscher unter den Engländern bewiesen haben, und eine jede Sprache etwas von ihrer Beschaffenheit in die Art des Gesangs einer Nation überträgt, so ist zwar aus diesem Umstande kein völlig sicherer, aber doch wenigstens ein eben so wahrscheinlicher Schluß zu machen, als man ihn aus neuern, freylich ungleich bekanntern Sprachen

machen kann. So wie eine Sprache, worin viele Nasentöne herrschen, die in ihrer Verbindung mit dem Gesang dem Tone der Stimme keinen freyen Ausgang verstatten, unmöglich auf einen schönen, reinen, frey tönenden Gesang schließen läßt, so kann auch bey einer solchen Sprache, deren Wörter voll von Doppellauten, und auf einander gehäuften harten Consonanten sind, bey deren Aussprache die Organe stets solche Bewegungen und Richtungen annehmen müssen, die dem reinen Ton der Stimme ungünstig sind, nicht darauf geschlossen werden. Wenn die Ueberbleibsel der alten Gallischen Sprache von der Art sind, wie sie von den Alterthumsforschern angegeben werden, und wie man noch Spuren davon bey den Wallisern findet, die in ihrem Klange sowohl mit der alten Deutschen Sprache (lingua Theodisca) als mit dem heutigen Patois einiger südlichen Gegenden Deutschlands und der Schweitz, besonders aber mit der Sprache von Nieder-Bretagne eine große Aehnlichkeit haben, folglich voll von breiten, den Mund verzerrenden Tönen und harten Consonanten sowohl in der Mitte als am Ende der Wörter sind, so kann der Wohlklang desselben unmöglich dem Wohlklang des Gesangs günstig und beförderlich gewesen seyn.

§. 25.

Diese Meinung bestätigt sich auch durch Zeugnisse. Diodor von Sicilien nennt ihre Stimme grob tönend und rauh [15]). Wenn Livius Lib. 21.) erzählt, wie sie gegen den Hannibal gefochten haben, so spricht er von ihrem Geheul und Gesang nach ihrer Art, wobey sie ihre Schilde und Schwerte über den Kopf hin und her schwangen. Seine Worte sind: „Galli occurrant in ripam cum variis ululatibus, cantuque moris sui, quatientes scuta super capita, vibrantque tela." Polybius in seiner Beschreibung der Schlacht des Aemilius gegen die Gallier nennt das Geheul und Geschrey fürchterlich, welches die ganze Gallische Armee zugleich erhob, so erschrecklich und unglaublich, daß nicht bloß die Stimmen der Menschen und die Kriegstrompeten, sondern die ganze umliegende Gegend zu ertönen geschienen habe; „Terribilis erat classicorum sonitus, cum quibus simul omnis Gallorum multitudo tantum clamorem ululatumque attollebat, ut incredibilis vociferatio audiretur, nec tubae solum militesque, verum etiam circumstantia omnia loca vocem emittere viderentur." (Lib. II.) Agathias aus dem sechsten Jahrhundert nach Christo, der die Geschichte des Procopius fortgesetzt hat, und die Gallier kannte, als sie schon den christlichen Glauben angenommen hatten, sagt von ihren Sitten und sonstigen Eigenschaften viel Gutes, und hält dafür, es sey unter ihnen und seiner Nation (er war ein Grieche) wenig Unterschied, ausgenommen in der Stimme und Sprache [16]). Ueberhaupt stimmen die meisten Griechischen und Römischen Schriftsteller mit einander darin überein, daß die Stimme und Sprache der alten Celten und Gallier den höchsten Grad von Rauhigkeit gehabt habe, und daß es schon genug gewesen sey, einen von ihnen nur sprechen zu hören, um auf ihre natürliche Wildheit schließen zu können. Andere Nationen konnten ihre Wörter weder aussprechen, noch mit ihren Buchstaben schreiben. Der Kaiser Julianus verglich sie mit dem Krächzen der Raben oder mit dem Geheul irgend eines wilden Thieres, womit er auch die Gesänge der alten Deutschen Barden verglichen hat [17]). Wenn man auch annehmen wollte, daß es mit dieser Sprache vielleicht so beschaffen gewesen seyn könne, wie mit den heutigen Sprachen der Polen, Russen ꝛc. die ebenfalls so voll von harten Mitlautern sind, daß niemand als Polen und Rus-

15) Ipsi terribili sunt adspectu, *vocemque edunt gravissimam et horridam prorsus.* Bibl. histor. Lib. V. 31.

16) Ils sont Chretiens, et sur tous autres de la meilleure creance. Et combien qu'ils soient barbares, si semblent-ils au reste de tres-bonnes moeurs, et merveilleusement courtois et civils; n'ayants rien qui les rende differens de nous, que leurs habillemens etranges, *et le son de leur voix et parole.* Fauchet, Antiquit. Gauloises, Liv III. pag. 80.

17) S. Antiochicus sive Misopogon, Lib. III.

sen sie aussprechen können, die aber dessen ungeachtet in dem Munde selbst im Gesange derselben sehr sanft und angenehm klingen; so steht doch diesem allen der Umstand sehr im Wege, daß die Griechen und Römer die Sprache der Gallier nicht aus Schriften gekannt, sondern sie selbst gehört, folglich ihren Wohl- oder Uebelklang nicht nach den aufgehäuften Buchstaben, sondern nach ihrer Wirkung aufs Ohr beurtheilt haben. Wenigstens kommen uns die Sprachen der Russen, Polen ꝛc. nur so lange hart und unsangbar vor, als wir sie bloß aus Schriften kennen; so bald wir diese Nationen selbst reden oder in ihren Sprachen singen hören, werden wir sogleich eines andern überzeugt. Da also den Schriftstellern, welche die Celtische und Gallische Sprache für so hart und rauh erklären, ihre Bekanntschaft mit derselben nicht aus Schriften zugekommen war, da sie sie nach dem Gehöre beurtheilen konnten, so können wir es für höchst wahrscheinlich halten, daß ihr Urtheil über dieselbe gegründet ist. Noch mehr Bestätigung erhält diese Sache durch den Umstand, daß selbst in spätern Zeiten, nachdem die Gallier zum Christenthum übergegangen waren, ihrer Sprache und ihrem Gesange noch immer die nehmlichen Vorwürfe gemacht worden. Eckehard (in vita B. Notkeri Balbuli, beym Goldast, Tom. I. pag. 553 rer. Allemanicar.) macht uns eine Beschreibung von ihrer Stimme und von ihrem Gesang, die beynahe keinen Zweifel an der völligen Wahrheit übrig läßt. Zur Zeit des Papstes Gregorius *M.*, sagt er, hatten die Gallier und Deutschen sehr oft Gelegenheit den Römischen Gesang zu erlernen, aber unter allen Völkern von Europa waren sie am wenigsten im Stande ihn in seiner Reinigkeit zu begreifen, es sey nun daß sie aus leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder daß ihre natürliche Wildheit sie daran hinderte. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen waren keiner sanften Modulation fähig, weil die Grobheit ihrer Kehlen diejenigen Biegungen, welche eine feine Melodie fordert, nicht zuließen, so daß ihre widerspenstigen Stimmen nur solche Töne hervorbrachten, die dem Knarren eines von einer Anhöhe herunter rollenden Lastwagens ähnlich sind, und die, anstatt die Herzen der Zuhörer zu rühren, sie vielmehr beunruhigen[18]). Als daher der heil. Augustinus, der Apostel der Engländer, auf seiner Bekehrungsreise nach Britanien durch Gallien reisete (im Jahr 597.) fand er zwar verschiedene Römische Cantoren, welche die Gallier im Römischen Gesange unterrichteten: so bald aber diese Lehrer gestorben waren, vergaßen ihre Schüler alles wieder, was sie von ihnen gelernt hatten, und kehrten zu ihrer barbarischen Singart zurück. Auch diejenigen beyden Sänger, welche der Papst Vitalianus in der Mitte des siebenden Jahrhunderts nach England schickte, mit Namen Johann und Theodor, um daselbst den Kirchengesang zu verbessern, gaben sich (besonders aber Johann) viele Mühe auf ihrer Durchreise den Galliern einen sanftern und harmonischern Gesang nach Römischer Art beyzubringen; allein so bald die aufs neue unterrichteten Gallischen Sänger gestorben waren, verfiel der

18) Cap. VIII. Hujus ergo modulationis dulcedinem (es ist vom Gregorianischen Gesang die Rede) inter alias Europae gentes Germani seu Galli sive Alamanni discere crebroque redискere potuerunt. Incorruptam vero tam levitate animi, qua nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miscuerunt, quam feritate quoque naturali minime servare. Alpinis siquidem corpora vocum suarum tonitruis altisone peritrepentina susceptae modulationis dulcedinem proprie non resultant, quia bibuli gutturis barbara grossitas dum inflexionibus et repercussionibus et diaphonisrum dyphthongis mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore quasi plaustra per gradus confuse sonantia rigidas voces jactat, sicque audientium quos mulcere debuerant, tales exasperando magis ac obstrependo conturbant. Ejusmodi gens ũ forian desunt bona naturalia, vel ũ nolunt an non possunt bonum modum adipisci ilatim despiciunt, et incidunt in illam sententiam: *Stulti contemnunt sapientiae doctrinam*, et cum sint incompositi moribus et incompta voce, magistri tamen et rectores propter alicuius, quam sibi arrogant, religionis intuitum volunt videri, et solummodo ipsi non percipiunt, verum etiam alios impediunt ne percipiant modulaminis dulcedinem et intellectus.

übrige Theil der Nation abermals in seine ihm angeborne unangenehme Art von Gesang zurück [19]). Da nun der Gregorianische Gesang, der nach unsern Begriffen so einfach wie unser noch jetzt gebräuchliche Kirchengesang war, den Galliern schon so große Mühe machte, und von ihnen so oft gelernt und wieder erlernt wurde, was für einen Begriff müssen wir uns vollends von ihrem Nationalgesang machen? Wäre dieser künstlicher oder schöner gewesen, so hätte ihnen der Gregorianische nicht schwer werden können, weil wer das Schwerere kann, das Leichtere nicht erst mit Mühe zu lernen braucht. Wir können uns daher aus allem zusammen genommen, aus dem Mißklang und der Härte ihrer Sprache, aus der Rauhigkeit, Grobheit und Widerspenstigkeit ihrer Kehlen, und aus den Zeugnissen von ihrer Unfähigkeit zur Erlernung eines so einfachen und leichten Gesangs, wie der Gregorianische war, keine andere Vorstellung von ihrem Nationalgesang machen, als daß er in einem wilden, ungeordneten Geschrey bestanden haben müsse, weil er sonst den Römern und Griechern, die zwar ebenfalls noch keinen hohen Grad von Vollkommenheit darin erreicht, aber doch geordnete Tonarten nach ihrer Art, und daraus gebildete Melodien nebst verschiedenen Mitteln des äußern Ausdrucks hatten, unmöglich so abscheulich hätte vorkommen können. Was es für Mühe gekostet haben müsse die Gallier von ihrem wilden Nationalgesang abzubringen, und wie lange es dauerte, ehe sie nach endlicher Erlernung des Römischen Kirchengesangs ein wenig darüber hinaus gebracht werden konnten, sieht man aus dem Umstande, daß nach der Erzählung des Gregorius Turonensis noch im Jahre 585. als sich eben der genannte Gregorius am Hofe des Königs Guntram zu Orleans befand, keine andere Hofmusik vorhanden war, als die, welche von den Geistlichen in der Kirche gebraucht wurde. Guntram bat nehmlich den Bischof bey der Mittagsmahlzeit, das Graduale von eben dem Diakonus, der es in der Frühmesse gesungen hatte, wiederholen zu lassen; und als dieß geschehen war, bat ihn der König ferner, dieß nehmliche Graduale von allen seinen Geistlichen und Priestern im Chore singen zu lassen [20]). Der Bischof gehorchte dem Befehl des Königs, und seine geistlichen Sänger machten es so gut, als sie konnten. Daher behauptet auch ein Französischer Schriftsteller, daß überhaupt vor der Errichtung der Fränkischen Monarchie, und selbst noch während der Regierung des ersten königlichen Stammes, auch sogar unter den zum christlichen Glauben übergegangenen Galliern und Franken, noch an keinen erträglichen Gesang zu denken gewesen sey, und daß erst späterhin die Könige ihn durch Anlegung ihrer Hofkapellen allmählich haben erträglicher machen und verbreiten müssen [21]).

§. 26.

Der Anfang und die allmähliche Verbesserung der Gallischen Musik überhaupt, so wie insbesondre des Kirchengesangs läßt sich demnach erst von den Zeiten des Clodoväus oder Klodwig, der nach einer gewonnenen Schlacht bey Zülpich gegen die Alemannier im Jahr 496. ein Christ wurde, und sich von nun an die Verschönerung des christlichen Gottesdienstes sehr angelegen seyn ließ, her-

19) Ibid. cap. VIII.

20) Interea jam medio prandii peracto, jubet rex ut diaconum nostrum, qui ante diem ad Missas psalmum responsorium dixerat, cantare juberem. Quo cognito, jubet iterum mihi ut omnes Sacerdotes, qui aderant, per meam commonitionem, datis ex officio suo singulis clericis, coram Rege juberentur cantare. Per me enim secundum Regis imperium admoniti, quisque ut potuit in regis praesentia psalmum responsorium decantavit. *S. Gregorii Epsc. Turonens. Historia Francor. Lib VIII 3.*

21. Le chant de toutes les eglises des Gaules, avant la premiere race de nos Roys, et meme sous leur regne, etoit fort rude et desagreable à l'oreille. *Histoire eccles. à la Cour, ou les antiquités et recherches de la Chappelle et Oratoire du Roy de France, depuis Clouis I. jusqu'a nostre tems. Par Guillaume du Peyrat.* A Paris 1645. Fol.

leiten. Die erſte Sorge dieſes erſten chriſtlichen Königs der Franzoſen, nachdem er vom h. Remigius getauft, und zur Verſchönerung des Gottesdienſtes ermahnt war, beſtand darin einen Mann irgendwo aufzutreiben, der die Muſik in ſeiner Hofkapelle gehörig einrichten, und ſeine Franken darin unterweiſen könnte. Er ſchrieb daher an den König Theodorich in Italien, und bat ihn inſtändig, ihm den beſten Tonkünſtler zu ſchicken, den er in ſeinen Staaten nur finden könnte. Boethius bekam von Theodorich den Auftrag einen ſolchen Tonkünſtler aufzuſuchen. Sowohl derjenige Brief, worin Theodorich dem Boethius dieß Geſchäft auftrug, als auch das Antwortsſchreiben des Theodorich an den Klodwig ſind uns vom Caſſiodor aufbehalten worden, und die zur Sache gehörigen Stellen daraus verdienen hier eingerückt zu werden. Der erſte an den Boethius iſt der 40ſte im zweyten Buch der Caſſiodoriſchen Sammlung.

„*Boethio Patricio Theodericus Rex.*

„De Acharoedo mittendo Regi Francorum.

„Cum Rex Francorum, convivii noſtri fama pellectus, a nobis Citharoedum magnis pretibus expetiiſſet ſola ratione complendum eſſe promiſimus, quod te eruditionis muſicae peritum noveramus. Adjacet enim vobis, doctum eligere, qui diſciplinam ipſam in arduo collocatam, potuiſtis attingere.“

Das übrige des Briefes handelt von der Wirkung der Muſik, von den fünf Tonarten, nehmlich der Doriſchen, Phrygiſchen, Aeoliſchen, Jaſtiſchen und Lydiſchen, von den funfzehn Modis, von der Octave, vom Orpheus, vom Amphion, vom Muſäus, von der Inſtrumentalmuſik, von der natürlichen oder Vocalmuſik, vom Redner, von zwey Gattungen des Metrums, vom Sirenengeſang, von der Vorſicht des Ulyſſes, vom Pſalter Davids, von der Davidiſchen Muſik, womit er den Saul von ſeinem Dämon befreyet hat, vom Namen chorda muſica, von der Kraft der Harmonie, von der Vergleichung der Cither und laute, von der Erfindung der Lyre vom Merkur, von der Harmonie der Himmel, und vom Ungrund dieſer Meinung. Zum Beſchluß des Briefes heißt es:

„Sed quoniam nobis facta eſt voluptuoſa digreſſio, (quia ſemper gratum eſt de doctrina colloqui cum peritis) citharoedum, quem a nobis diximus poſtulatum, ſapientia veſtra eligat praeſenti tempore meliorem, facturus aliquid Orphei, cum dulci ſono gentilium fera corda domuerit. Et quantae nobis gratiae fuerint actae, tantae vobis ex noſtra aequabili compenſatione referentur, qui et imperio noſtro pareris, et quod vos clarificare poſſit, effeciſtis.“

Die Antwort des Theodorich an den Clodovāus, mit welcher zugleich der verlangte Tonkünſtler geſendet wurde, iſt in eben der Sammlung des Caſſiodor (Variar. Lib. II.) unter Nr. 41. enthalten. Sie iſt eigentlich ein Gratulationsſchreiben über den Sieg, welchen Clodovāus über die Deutſchen erfochten hatte, und der Inhalt, welcher hieher gehört, macht nur den Schluß des Briefes aus:

„*Ludovico Regi Francorum Theodorus Rex.*

„— — — — — Citharoedum etiam, arte ſua doctum, pariter deſtinavimus expetitum, qui ore manibusque conſona voce cantando, gloriam veſtrae poteſtatis oblectet. Quem ideo fore credimus gratum quia ad vos eum judicaſtis magno opere dirigendum.“

Nach der Ankunft dieſes Tonkünſtlers, der nach dem Ausdruck des Theodorich ſingen und ſpielen konnte, nahmen die Prieſter und Sänger des Klodwig bald eine andere Art von Geſchmack an, und lernten ſanfter und angenehmer ſingen, als man es ſonſt in Gallien zu hören gewohnt war.

Da ſie nun auch auf Inſtrumenten ſpielen lernten, ſo bediente ſich ihrer der König ſeitdem beſtändig bey ſeinem Gottesdienſt. Dieſe neue Einrichtung dauerte auch unter ſeinen Nachfolgern, bis zur Erlöſchung ſeines Stammes fort [22]). Aus der Hofkapelle ging dieſe Muſik zuerſt ums Jahr 510. unter der Regierung Childeberts, eines von den vier Söhnen Klodwigs, unter welche er ſein Reich getheilt hatte, in die Cathedralkirche zu Paris über, wohin ſie durch den H. Germanus, welcher Biſchof zu Paris und ſtets am Hofe war, gebracht wurde [23]). Chriſtoph Brower, ein Jeſuit von Arnheim in Geldern aus dem ſechzehenden Jahrhundert, welcher die Gedichte und andre Werke des Fortunatus herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, ſagt in den Noten zum zehnten Epigramm ſeines Autors (ad Clerum Pariſienſem), daß dieſe Art von Geſang damals neu geweſen ſey, und nennt die Einrichtung inſtitutum quoddam recens Pſalmodiarum, quas populus Pariſienſis mira frequentia, et animorum alacritate ſuſcipiebat. Fortunatus ſelbſt hat die Sache nach damaliger Art recht zierlich in folgenden Verſen beſchrieben:

In medio Germanus adeſt antiſtes honore,
Qui regit hinc juvenes, ſubregit inde ſenes.
Levitae praecunt, ſequitur gravis ordo ducatum,
Hos gradiendo movet, hos moderando trahit.
Ipſe tamen ſenſim incedit velut alter Aaron,
Non de veſte nitens, ſed pietate placens.
Pervigiles noctes ad prima crepuſcula jungens,
Conſtruit Angelicos turba verenda choros.
Stamina Pſalterii Lyrico modulamine texens,
Verſibus orditum carmen amore trahit.
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde ſenex largam ructat ab ore tubam.
Cymbalicae voces calamis miſcentur acutis,
Diſparibuſque tropis fiſtula dulce ſonat.
Tympana rauca ſenum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canôra lyram;
Inde trahit leviter, modulos rapit alacer ille
Sexus, et aetatis ſic variatur opus.
Pontificis monitis Clerus, plebs pſallit, et infans,
Unde labore brevi fruge replendus erit.
Sub duce Germano foelix exercitus hic eſt,
Moyſes tende manus, ut tua caſtra juves.

Auf ſo gute Wege indeſſen dieſe Muſik nunmehr gebracht war, da ſich vom Hofe aus ein feinerer Geſchmack unter den übrigens noch ſehr barbariſchen Gallieren verbreitet hatte, ſo fiel dieſe

22) A la venuë de ce Muſicien et joueur d'inſtrumens, les Prestres et Chantres domeſtiques de Clouis I. ſe façonnerent et apprirent à chanter plus doucement, et plus agreablement qu'on ne faiſoit d'ordinaire dans les Gaules, et ayant appris à jouer des inſtruments de Muſique, ce grand Monarque ſ'en ſervit depuis pendant le ſervice divin. Ce qui a continué ſous ſes Succeſſeurs, et jusqu'au declin de ſa liguée, que la Muſique a toujours eté en uſage dans la cour de nos premiers Roys. *Guil. du Peyrat, Liv. I. pag.* 148.

23) Cette Muſique royale, entremelée de voix et d'inſtrumens, fut premierement etablie dans l'egliſe Cathedrale de Paris par ſon Evêque, qui ne bougoit de la Cour, et qui faiſoit ordinairement les Aumones du Roy Childebert. *Du Peyrat*, pag. 148.

Nation nach Erlöſchung ihres erſten Königsſtammes dennoch in ſeine erſte Barbaren zurück [24]), wie wir in der Folge aus den Anſtalten ſehen werden, die aufs neue gemacht werden mußten um den Franzöſiſchen Geſang wieder herzuſtellen.

§. 27.

Die Beſchäftigung mit wiſſenſchaftlichen Gegenſtänden erweckt den Geiſt des Menſchen zum Nachdenken über alles, was er vernimmt. Die bloße Natur bringt zwar die Anlage zu den ſchönen Künſten hervor, und kann ſie bisweilen, wenn eine ſtarke Neigung dazu die Uebung derſelben befördert, bis zu einem gewiſſen Grad entwickeln. Aber jede Kunſt hat und verlangt eine Behandlungsart, die nicht mehr das Werk der bloßen Natur iſt, ſondern entweder durch Unterricht, oder durch angewendetes Nachdenken bey der Uebung erlernt werden muß. Dieſe künſtlichere Behandlungsart, wenn man ſie ſo nennen darf, erkennt die menſchliche Vernunft augenblicklich für die Beſſere, ſo bald ſie nur Gelegenheit hat, ſie zu bemerken, und etwas näher damit bekannt zu werden. Zu dieſer beſſern Behandlungsart hat ſtets das durch wiſſenſchaftliche Beſchäftigungen geſchärfte Nachdenken geführt. Ein Volk, bey welchem Wiſſenſchaften geblüht haben, wird daher auch in der Ausbildung ſeiner Künſte immer weiter gekommen ſeyn, als ein anderes, welches ſich mit wiſſenſchaftlichen Gegenſtänden gar nicht beſchäftigt, oder ſie wohl gar verachtet hat. Daß die alten Gallier nichts auf Wiſſenſchaften gehalten haben, daß die Uebung körperlicher Kräfte bey ihnen mehr galt, als die Uebung geiſtiger, und daß derjenige am geehrteſten unter ihnen war, der ſein Schwert oder andere Waffen am beſten führen konnte, beſtätigen die meiſten Schriftſteller, welche uns von dem Charakter, von den Sitten, Kenntniſſen und Künſten derſelben einige Nachrichten hinterlaſſen haben. Beſonders gilt dieſes von denjenigen Gegenden Galliens, welche von den Römern unerobert geblieben ſind. In den eroberten Gegenden wird wahrſcheinlich der angeborne Widerwillen gegen die Wiſſenſchaften durch das Beyſpiel der Römer nach und nach gemildert worden ſeyn. Aber eben ſo wahrſcheinlich iſt es, daß die Druiden, ſo lange ſie noch irgend einigen Einfluß auf die Nation hatten, gewiß alles mögliche gethan haben werden, jene Eindrücke des Römiſchen Beyſpiels zu vernichten, und den Geiſt ihres Volks in der ihrem Anſehen ſo zuträglichen Blindheit zu erhalten. Alſo auch von dieſer Seite konnte der rohen Muſik der Gallier nicht aufgeholfen werden. Was wir uns unter ſolchen Umſtänden für einen Begriff von den Schulen und Akademien der Gallier machen müſſen, deren ſie viele gehabt haben ſollen, und von welchen beſonders die zu Autun, Lyons, Thoulouſe, Bourdeaux, Narbonne berühmt waren, läßt

24) Depuis fur le declin de la race de Clouis I. ce Chant harmonieux de la Cour, et des Eglises de France, etant revenu à ſon ancienne barbarie - - - - une plus parfaite ſcience de chanter fut epandue par toute la France, à la priere de *Pepin*, par les Chantres du Pape. *Du Peyrat*, p. 110. Der Papſt, von dem hier die Rede iſt, war *Stephan II.* welcher nach Frankreich kam, um den Pepin zu beſuchen, und ihn um Hülfe gegen die Lombarden zu bitten. Sein Aufenthalt war nicht zu Paris, wie man gewöhnlich annimmt, ſondern in der Abtey Saint Denis en France, wo auch Pepin und ſeine Kinder vom Papſte geſalbt und geweiht wurden. Walafridus Strabo (de exordiis et incrementis rerum eccleſiaſticarum, Lib. I. cap. 25.) redet ebenfalls von dieſer neuen Verbeſſerung des Kirchengeſangs in folgenden Worten: Cantilenae perfectiorem ſcientiam, quum pene jam tota Francia diligit, Stephanus Papa cum ad Pipinum patrem Caroli Magni inprimis in Franciam pro juſtitia S. Petri à Longobardis expetenda veniſſet, per ſuos Clericos petente eodem Pipino invexit, indeque uſus ejus longe lateque convaluit. Goguinus (Compend. de geſtis Francorum, Lib. I 6) ſagt ausdrücklich, es ſey Pipinus geweſen, der den vorher rohen und unordentlichen Geſang verbeſſert habe. Seine Worte ſind: Curavit religioſus Princeps, auctore Remigio Rotomagorum Antiſtite, emendatiora facere, quae antea rudia et inculta in eccleſiaſticis officiis cantabantur.

ſich leicht denken. Obgleich nach dem Zeugniſſe des Tacitus (Annal. Lib. 3. cap. 43.) die Akademie zu Autun allein zu den Zeiten des Tiberius vierzigtauſend Studierende gehabt haben ſoll, ſo weiß man doch, daß eines Theils dieſe Akademien Römiſche Einrichtungen waren, andern Theils aber, daß der Hauptgegenſtand des daſelbſt ertheilten Unterrichts die Redekunſt betraf, die nothwendig bey einer Nation, deren Rechte und Pflichten noch nicht genug beſtimmt waren, ſondern nur durch Ueberredungskünſte oder durch Gewalt der Waffen erhalten und vertheidigt werden konnten, außer der Kunſt, die Waffen zu führen, am geachteſten ſeyn mußte. Uebrigens haben dieſe Akademien mit den unſrigen nur wenig Aehnlichkeit gehabt, es müßte denn die ſeyn, daß bey ihrer Errichtung eben ſo wenig an Muſik gedacht worden iſt, als bey der Errichtung der unſrigen. Man erkläre ſich hieraus, was die Verfaſſer der Hiſtoire litteraire de la France von der Muſik, Geometrie und Arithmetik des fünften Jahrhunderts (Tom. II. pag. 30.) ſagen: On y rejettoit la Muſique, la Geometrie et l'Arithmetique comme autant des furies, et l'on n'y parloit de la Philoſophie que comme d'une bête de mauvais augure.

§. 28.

So wie die Wiſſenſchaften der Gallier nicht von der Art waren, daß ſie einen nützlichen Einfluß auf die Ausbildung ihrer Muſik hätten haben können, ſo ſcheinen auch ihre häuslichen und öffentlichen Luſtbarkeiten, Feſte, Uebungen ꝛc. nicht von einer ſolchen Art geweſen zu ſeyn. Die ungeheuern Wälder in ihrem Lande, und die große Menge wilder Thiere, die ſich darin aufhielten, mußten die Jagd bey ihnen zu einer beſonders wichtigen Angelegenheit machen. Nichts iſt aber der Ausübung der feinern Künſte hinderlicher als eine große Neigung zur Jagd. Sie macht hartherzig und dadurch unfähig, irgend eine Muſik ſchön zu finden, wenn es nicht Rüdengebell oder Jagdhorn iſt. Aehnliche Uebungen mehr, die ſämmtlich auf Abhärtung des Körpers abzweckten, konnten ſammt und ſonders weder die Neigung zu den ſchönen Künſten, noch die Ausbildung derſelben befördern. Reiten und Fahren ſollen die Gallier beſſer verſtanden haben, als irgend eine andere Nation in Europa. Sie hatten daher ihre Reitbahnen, ihre Pferde- und Wagenrennen [25], ihre Fechtſpiele und Tourniere. Ueberall waren zwar die Barden zugegen, die durch ihre mit Inſtrumenten begleitete Geſänge die Thaten der Sieger preiſen mußten; aber was für Geſänge kann man ſich bey ſolchen Gelegenheiten denken? Wir leſen ferner, daß die Gallier eine beſondre Neigung zu Gaſtmahlen gehabt, und alle ihre Feſte, ſie mögen trauriger oder fröhlicher Art geweſen ſeyn, damit beſchloſſen haben. Mit allen dieſen Gaſtmahlen, die meiſtens äußerſt verſchwenderiſch geweſen ſeyn ſollen, war ſtets Vokal- und Inſtrumentalmuſik, auch öfters der Tanz verbunden. Die Tänzer waren bewaffnet, und ſchlugen den Takt mit ihren Schwerten und Schilden dazu. Auch bey verſchiednen Proceſſionen hatten ſie ihre Muſik, die ihren Gottheiten zu Ehren gehalten wurden, und wobey ſie ſich oft in die Felle derjenigen Thiere kleideten, welche der Gottheit, um welcher willen die Proceſſion angeſtellt wurde, geweihet waren. Wer kein Fell eines ſolchen Thieres hatte, bediente ſich einer Maſke, und unter ſolchen Verkleidungen wurden oft

25) Daß in Gallien auch die Circenſiſchen Spiele eingeführt waren, berichtet Procopius (XII. q. n. 4.), beſonders aber von der Stadt Arles. Auch zu Toler iſt um dieſe Zeit (gegen das Ende des fünften Jahrhunderts) ein Circus gebauet worden, von welchem Fulvianus (IX. 21. not. 5) geleſen zu werden verdient. Von dem Circus zu Narbonne, als es ſchon in den Händen der Gothen war, ſchreibt Sidonius Apollinaris (Carm. XXIII. v. 376.):

Raucus corda ferit fragor faventum
Atque ipſis pariter viris equisque
Fit curſu calor.

Auch der König Chilperich ließ einen Circus bauen, wie man aus dem nehmlichen Dichter (Carm. XIV. 18. not. 4.) ſehen kann.

oft sehr alte und unanständige Spiele gespielt, die noch lange Zeit nach ihrer Bekehrung zum Christenthum nicht abgeschaft werden konnten, obgleich die Bischöfe sich viele Mühe deßfalls gaben, und sie theils mit Strafen belegten, theils auch Fasten und besondre Gebete dagegen verordneten. Auf diese Weise vereinigte sich bey diesem Volke alles, was der Ausbildung der Musik hinderlich war, und nichts was sie hätte befördern können.

§. 29.

Der Begriff, welchen wir uns von der Beschaffenheit der Gallischen Instrumente aus den vorhandenen Nachrichten machen müssen, bestätigt obige Meinung aufs neue. Ammianus Marcellinus schreibt den Gallieren zwar den Gebrauch einer Lyre zu, mit deren süßen Modulationen sie ihre Gesänge begleitet haben sollen: Diodor von Sicilien spricht aber unbestimmter, und sagt nur, daß sie ihre Gesänge mit einigen Instrumenten begleitet haben, die der Lyre ähnlich waren. Man kann sich daher keine deutliche Vorstellung von der eigentlichen Beschaffenheit dieses Instruments machen: aber man wird ohne Zweifel der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man sich dieses Instrument im Verhältniß mit der Art ihrer Kenntniße, Neigungen und Beschäftigungen denkt, welche sämmtlich von der Art waren, daß ein sanftes Instrument, so wie wir uns die eigentliche Lyre vorstellen, unmöglich dazu passen konnte. Von ihren Trompeten sagt Diodor, daß sie von eigener ausländischer Art gewesen sind; wenn sie geblasen wurden, so gaben sie einen rauhen, dem Kriegsgetümmel angemeßenen Ton von sich [26]. Dieß ist ungefähr alles, was uns von ihren Instrumenten berichtet wird. Es ist aber höchst wahrscheinlich, daß sie deren noch mehrere gehabt haben, und daß ihnen wenigstens die zur Kriegsmusik gehörigen Trommeln und Pauken nebst verschiedenen Arten Arten von Hörnern bekannt gewesen seyn werden, um so mehr, da die gedachten Instrumente denjenigen Völkern ihrer Zeit bekannt waren, mit welchen sie beständige Kriege zu führen hatten. Diejenigen Instrumente, welche Fortunatus in seinem oben angeführten Gedicht angiebt, die schon alle drey Gattungen, nehmlich Bläse- Saiten- und Schlaginstrumente unter sich begreifen, und in der Cathedralkirche zu Paris im Anfang des sechsten Jahrhunderts gebraucht wurden, können wohl nicht Gallischen Ursprungs seyn, sondern sind wahrscheinlich von Rom aus dahin gekommen, oder können auch bloß, wie Gerbert (de cantu et Musica sacra, Tom. I. pag. 210.) bemerkt, von verschiedenen Arten von Menschenstimmen verstanden werden [27]. Ueberhaupt hat die Stelle des Fortunatus vielen Widerspruch gefunden, der noch bis jetzt nicht zu heben ist. Als Dichter konnte er leicht unter den verschiedenen Stimmen der Menschen eine Aehnlichkeit mit den Tönen verschiedener Instrumente gefunden, und dadurch die Geschichtschreiber folgender Jahrhunderte verführt haben, seine poetischen Instrumente für wirkliche zu halten. Wenigstens sind seine cymbalicae voces, tympana rauca senum, tibia puerilis etc. in der That zweydeutig. Was Dupiotr (Memoires des Gaules &c.) von den Instrumenten sagt, deren sich die Barden bedienten, wenn sie den Gallischen Armeen folgten, und an deren Spitze Kriegslieder sangen, ist nicht mit Zeugnissen belegt. Nach ihm sollen sie ihre Gesänge mit den Psalterium, mit der Harfe und mit der Viole begleitet

26) Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quae horridum et bellico terrori convenientem reddunt mugitum inflatae. *Diod. Sic. Lib. V. 30.*

27) — Quae tamen omnia de disparibus hominum vocibus intelligi possunt. Wenn aber diese Dichtung als Beweis dienen soll, daß überhaupt um jene Zeit keine wirkliche Instrumente beym öffentlichen Gottesdienst gebraucht wurden, so wird sie durch den Umstand widerlegt, daß die beschriebene Kirchenmusik aus der königlichen Kapelle in die Cathedralkirche kam, die durch den von Italien nach Gallien gekommenen Tonkünstler unterrichtet worden war, welche nicht nur singen, sondern auch auf Instrumenten spielen konnte. Man vergleiche hiermit Not. 23.

haben. Es haben zwar einige Geschichtschreiber unter der Religion der Druiden und Juden eine große Aehnlichkeit zu finden geglaubt [28]), und man könnte, wenn diese Aehnlichkeit wirklich einigen Grund hätte, vielleicht daraus folgern, daß auch Jüdische Instrumente, wie der Psalter, die Harfe ist, in den Druidischen Gottesdienst übergegangen seyn könnten; allein erstlich ist die vermeinte Aehnlichkeit beyder Religionen an sich allein nichts weiter als eine Hypothese, und zweytens würde nicht daraus folgen, daß auch die musikalischen Instrumente in dieser Aehnlichkeit mit begriffen seyn müßten. Wir können also zwar als wahrscheinlich annehmen, daß die alten Gallier eben sowohl dreyerley Gattungen von musikalischen Instrumenten gehabt haben werden, wie sie fast alle alte, selbst die unkultivirtesten Völker gehabt haben, aber wir können durchaus nicht bestimmen, wie sie eigentlich beschaffen und welches Grades von musikalischer Brauchbarkeit sie sähig gewesen sind. Es ist unter Instrumenten von einerley Gattung ein gar großer Unterschied: sie können einerley Form, Einrichtung, Namen ꝛc. gehabt haben, aber den weitem nicht einerley Werth und Brauchbarkeit. Unsere Vorfahren hatten schon vor vielen Jahrhunderten dem Namen nach Orgeln wie wir; aber was für welche? Sie konnten sie wie Schwalbennester an die Kirchenpfeiler hängen, welches wir mit den unsrigen nicht können. In spätern Jahren, da sie schon sehr an Vollkommenheit zugenommen hatten, mußten sie doch noch mit Fäusten geschlagen werden, wie man jetzt unsre Glockenspiele schlägt, und alles was man darauf herausbringen konnte, bestand in einer langsamen Chormelodie. Man lasse also die Gallier ihre Harfen, Psalter, Violen, und alle mögliche musikalische Instrumente gehabt haben; es folgt daraus noch lange nicht, daß sie gut gewesen sind, das heißt: daß durch sie eine ordentliche Musik, oder etwas mehr als ein Geklingel, Geklimper und Getöse hat hervorgebracht werden können. Um so weniger kann man sich eine solche Vorstellung von den musikalischen Instrumenten der Gallier machen, da kein einziges Zeugniß vorhanden ist, daß sie eine eigene, vom Gesange unabhängige Instrumentalmusik gehabt haben.

§. 30.

Endlich haben die Gallier auch nicht verstanden, ihre Melodien aufzuschreiben, ein Umstand, der schon allein hinreichend beweisen kann, daß ihre Musik nothwendig vom allereingeschränktesten Umfange gewesen seyn muß. Von den Hebräern, Griechen und Römern wissen wir, daß sie doch wenigstens eine Art von musikalischer Schreibekunst, sie mochte gegen die unsrige verglichen, auch noch so unvollkommen seyn, gehabt haben; von den Galliern aber weiß man, daß sie nicht einmal eigene Buchstaben für ihre Sprache hatten, sondern erst spät, nachdem sie durch Handelsverkehr mit andern Nationen dazu genöthigt wurden, anfingen, sich der Griechischen zu bedienen. Da die musikalische Schrift stets, so weit uns die Geschichte davon belehret, und so weit sich aus der Natur der Sache schließen läßt, später entdeckt worden ist, als die Sprachschrift; so kann eine Nation unmöglich musikalische Schreibekunst gehabt haben, die ihre Muttersprache noch nicht schreiben gelernt hat. Wie könnten auch sonst die Barden zwanzig Jahre gebraucht haben, um eine Anzahl von Gesängen zu lernen, und sich zur Verwaltung ihrer Aemter geschickt zu machen? Dieser Mangel der musikalischen Schreibekunst ist daher stets ein sicheres, unwidersprechliches Zeugniß von der allerniedrigsten Stufe musikalischer Vollkommenheit.

28) S. Allgemeine Weltgeschichte von Baumgarten, B. 16. S. 560.

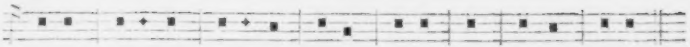
§. 31.

Die ältern Nationen, noch ehe sie es in den Wissenschaften und Künsten zu einem hohen Grad von Vollkommenheit brachten, haben nie ermangelt, uns die Namen derjenigen Personen aufzubewahren, welche sie zuerst dazu ermunterten oder sie selbst ausübten. Wir kennen daher in besonderer Rücksicht auf Musik eine Menge von Tonkünstlern, welche bey den Hebräern, Griechen und Römern geblüht, und sich bey ihren Völkern durch vorzügliche Geschicklichkeit in ihrer Kunst ausgezeichnet haben. In den Jahrbüchern der Gallier herrscht hierin überall ein tiefes Stillschweigen. Daß sie gesungen und gespielt haben, wird oft genug erzählt: ob aber irgend jemand vorzüglich gesungen und gespielt habe, ob unter ihnen Personen befindlich gewesen sind, die es andern in dieser Geschicklichkeit zuvor gethan haben, darüber findet man nichts aufgezeichnet, gerade als wenn singen und singen, spielen und spielen einerley, und es schon genug sey, wenn nur gesungen und gespielt werde. Der Verfasser der Hist. de la Musique et de ses effets (Tom. I. Chap. X. pag. 182.) erzählt zwar, eine Nonne zu Romilly habe eine so vorzüglich schöne Stimme gehabt, daß der König Dagobert, als er sie in der Kirche singen hörte, ganz davon bezaubert worden sey, und sie zur Gemahlin genommen habe. Für einen König, wie Dagobert war, der mehrere Gemahlinnen und Concubinen hatte, mit Fanchet (Antiquit. Gaulois. Lib V. Chap. 8.) erzählt, brauchte eben die Stimme dieser Nonne nicht so gar vorzüglich schön zu seyn, um ihn zu bezaubern. Die gute Bildung derselben konnte es schon allein verrichten, und wahrscheinlich hat ihr Gesang nur den Namen dazu hergeben müssen. Das einzige Beyspiel von musikalischer Geschicklichkeit, so wie man sie in damaliger Zeit für vorzüglich gehalten haben mag, findet sich beym Gregorius von Tours (de Miracul. S. Martini, Lib. I. cap. 33.) der von einem seiner Geistlichen, mit Namen Armentarius, erzählt, daß er verschiedene Melodieen auf eine bewundernswürdige Art habe unterscheiden können [29], der aber nachher seinen Verstand verlor. Von vorzüglich geschickten Spielern auf irgend einem Instrumente findet sich gar nichts, so daß die oben angeführte Meinung, nach welcher die Instrumentalmusik der Gallier noch keine für sich bestehende Musik war, durch diesen Umstand aufs neue an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

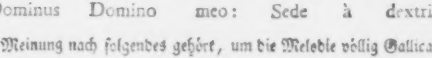
§. 32.

Damit der Leser sich aber doch wenigstens einen kleinen Begriff von der Art des Gallicanischen Gesangs machen könne, will ich zum Beschluß dieser Materie einige kleine Proben desselben beybringen, die der Abt Le Beuf bey seinen Untersuchungen über die Geschichte des Kirchengesangs aufgefunden hat. Dieser fleißige, unermüdete Forscher nach musikalischen Alterthümern, sagt in seinem Traité historique sur le Chant ecclesiastique (Chap. III. pag. 32.), die Gallischen Melodien seyen zwar am Ende des achten Jahrhunderts und im Anfang des neunten aus Gefälligkeit gegen den Geschmack Carls des Großen durch die Römischen verdrängt worden, es habe sich aber dennoch einiges von dem ächten Gesang der alten Gallicanischen Kirche erhalten. Die Aechtheit dieses Gallischen Gesangs beweist er aus seiner Abweichung von dem Römischen oder so genannten Gregorianischen. Er hat sie in alten Antiphonarien einiger Französischen Kirchen aufgefunden. Die erste Melodie, welche er angiebt, ist folgende:

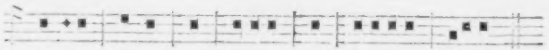
29) Eo tempore unus ex Clericis meis, Armentarius nomine, bene eruditus in spiritualibus scripturis, cui fam facile erat sonorum modulationes advertendere, ut eum non putares hoc meditari, sed scitere, in servitio valde strenuus, et in commisso fidelis. Hic vero, inficiente veneno, a pultuli malis omnem sensum perdiderat, et ita redactus fuerat, ut nihil penitus aut intelligere posset aut agere.

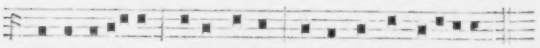


wozu aber ſeiner Meinung nach folgendes gehört, um die Melodie völlig Gallicaniſch zu machen:



Eine andere Melodie, die Le Beuf für Gallicaniſch hält, weil ſie von der Gregorianiſchen Singart abweicht, iſt folgende:





Le Beuf führet ihrer mehrere an; ich hoffe aber, dieſe wenigen werden hinreichen, dem Leſer einen Begriff vom alten Galliſchen Kirchengeſang zu machen, und ihn zu überzeugen, daß er nichts anderes war, als was unſere Collecten und Reſponſorien noch ſind, die jeder Prediger vor dem Altare ſingen kann, ohne je das mindeſte von eigentlicher Muſik gelernt zu haben. Von den weltlichen Geſängen der Gallier iſt uns durchaus keine Spur übrig geblieben: aber es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß ſie ebenfalls von dieſer Art geweſen ſeyn werden. Wenigſtens waren ſie es, nach dem Zeugniß des nehmlichen muſikaliſchen Geſchichtforſchers noch in ſpätern Jahrhunderten, nehmlich im eilften, zwölften und dreyzehnten, von welchen er ausdrücklich ſagt, daß man ſehr unmelodiſche Geſänge gehabt habe, worin den Sängern vieles hinzu zu ſetzen überlaſſen war, und welche in nichts als Gregorianiſchem Geſang, ſelbſt in der ſiebenden Tonart, die die allerwenigſte Melodie zuließ, beſtanden haben. Die Ohren dieſes Zeitalters waren aber daran gewöhnt, und man fand ſie ſehr ſchön [30]). Wenn um dieſe Zeit noch nichts als Gregorianiſcher Choralgeſang vorhanden war, ſo läßt ſich leicht ſchließen, daß der Geſang der Gallier vor ihrer Bekehrung zum Chriſtenthum noch nicht einmal Choralgeſang geweſen ſeyn könne.

30) On voit par de ſemblables Chants notez au XIII. Siecle, ſelon la méthode d'Aretin, qu'ils n'etoient gueres melodieux, ou qu'on laiſſoit bien des agrémens à ſuppléer aux Chantres. C'eſt beaucoup s'ils approchoient de ceux du Pſeautier de Marot. On peut en juger par les collections de cantiques vulgaires du XII. et XIII. ſiecle, qui ſe trouvent à Paris dans quelques Bibliotheques. Elles n'etoient que comme du Chant Gregorien, et pour marque de cela, il y en a qui ſont notées du ſeptiéme mode qui eſt le plus ingrat de tous pour le doux, et le tendre, et qui n'a que la gravité pour partage. Mais les oreilles de ces tems-là y etoient apparement accoutumées et ces airs leur paroiſſoient beaux. *Diſcert. ſur l'hiſtoire eccleſ. et civile de Paris, Tom. II. pag. 110.* unter der Aufſchrift: *Etat de la Muſique en France, depuis le Roy Robert juſqu'à Phil. le Bel.* (Von 1031. bis 1314.)

III. Bey den Britanniern.

§. 33.

Wenn es wahr ist, wie Cäsar und Tacitus versichern, daß der mittägige Theil Britanniens von Gallien aus zuerst bevölkert worden, daß die daselbst herrschende Religion, Sitten, Gewohnheiten und Gebräuche mit der Religion, den Sitten und Gebräuchen der Gallier die größte Aehnlichkeit gehabt, und daß endlich der Druidismus mit allem, was ihm anging, seinen Hauptsitz daselbst hatte, so daß sogar von Gallien aus die Jugend dahin gesendet werden mußte, um sich in den Geheimnissen und Künsten dieses Ordens unterweisen zu lassen, so läßt sich aus allen diesen Umständen zusammen genommen mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß auch die Musik dieser Völker eine große Aehnlichkeit gehabt haben müsse. Die Britten haben also ebenfalls ihre Barden gehabt, deren Lieder mit Instrumentalbegleitung gesungen worden sind, wie Chaucer, ein alter Englischer Dichter bezeugt:

The old gentle Britons in her dayes
Of divers aventurs maden layes
Rymed first in her Mother tongue
Wnych layes, with her Instruments they songe.

Allein, die vielen Kriege, welche die Britten von Cäsars Einfall an, bis auf die Einfälle der Sachsen, Dänen und Normänner zu führen hatten, selbst die starke Auswanderung, welche im vierten Jahrhundert durch allerley Umstände veranlaßt wurde [31], und die nachherigen innern Unruhen, haben theils die Ausbildung der natürlichen Anlagen der Britten zu Kenntnissen und Künsten Jahrhunderte lang unterdrücken müssen, theils auch diejenige Beschaffenheit derselben, welche in diesem frühen Zeralter Statt finden konnte, in ein so undurchdringliches Dunkel gehüllt, daß jetzt beym Mangel hinlänglicher Nachrichten nichts zuverlässiges davon gesagt werden kann.

§. 34.

Die meisten Englischen Geschichtschreiber geben den **Bardus**, der als fünfter König Britanniens über die Celten geherrscht haben soll, als den ersten Erfinder ihrer Poesie und Musik an. Die alten Gallier thaten das nehmliche, und man sieht hieraus, daß das Reich der Celten in den frühern Jahrhunderten von erstaunlichem Umfange gewesen seyn müsse. Andere wollen die Erfindung des Bardus nur auf die Poesie einschränken, und geben dagegen einen noch ältern Brittischen König, mit Namen Biegored, welcher im Jahre der Welt 2069 starb, als den ersten und eigentlichen Erfinder ihrer Musik an. Seiner großen Geschicklichkeit wegen in der Vocal- und Instrumentalmusik wurde er von seinen Zeitverwandten der Gott der Harmonie genannt [32]. Eine lange Reihe von Jahrhunderten hindurch bis auf den letzten König Britanniens Cadwaladr, welcher zu Rom ums Jahr 688. gestorben seyn soll, findet man nichts von der Musik dieser Nation aufgezeichnet. Von diesem wird aber erzählt, daß er bey einem musikalischen Wettstreit zugegen

31) Ungefähr ums Jahr 383. gingen hundert tausend Britten, und außerdem noch eine große Armee mit dem Kaiser Maximus nach Armorica, oder in das jetzige Französische Bretagne. S. *Owens History of the ancient Britons. Vol. I. pag. 100.*

32) S. *An historical Account of the Welsh Bards and their Music and Poetry, by Edward Jones*, welcher diese und mehrere ähnliche Nachrichten aus verschiedenen alten Manuscripten gesammelt hat.

geweſen ſey, wobey ein Minſtrel in einem ſo unangenehmen Tone geſpielt habe, daß es ihm und allen ſeinen Brüdern bey ſchwerer Strafe verboten werden mußte, je wieder in einem ſolchen Tone zu ſpielen. Allen wurde befohlen, ins künftige in dem angenehmen Tone von Gwynedd (Nordwallis) zu ſpielen [33]). Eben derjenige Geſchichtſchreiber, welcher dieß erzählt, iſt indeſſen der Meinung, daß die Muſik in Britannien noch vor dieſer Zeit ſchon eine gehörige Einrichtung gehabt haben müſſe, denn er habe in einem Manuſcripte gefunden, daß ein gewiſſer Ton, Gofleg yr Halen oder Prelude of the Silt genannt, ſtets geſpielt worden ſey, wenn der König Arthur mit ſeinen Rittern um ſeine runde Tafel herum geſeſſen habe [34]). Aber alles dieſes iſt entweder fabelhaft, oder doch äußerſt ungewiß, ſo daß wir vor der Einführung der chriſtlichen Religion von der eigentlichen Beſchaffenheit der Muſik, dieſes Landes nichts mit Zuverläſſigkeit ſagen können. Nur ſo viel weiß man, daß der Stand der Barden nach der gänzlichen Vertilgung des Druidismus noch nicht aufgehört, ſondern theils unter dem alten, theils aber auch unter dem Namen Minſtrel noch lange Jahrhunderte bis nahe an unſer Zeitalter fortgedauert habe. Wenigſtens läßt ſich dieſes von Wallis mit Gewißheit behaupten, weil Eduard I. noch im Jahre 1284. als er endlich nach achthundertjährigen vergeblichen Bemühungen ſeiner Vorfahren Wallis eroberte und mit England vereinigte, den Einfluß der daſelbſt befindlichen Barden ſeinen Abſichten ſo nachtheilig fand, daß er die Grauſamkeit beging ſie ſämmtlich hinrichten zu laſſen [35]). Er glaubte, oder vielmehr er hatte bemerkt, daß nichts die kriegeriſche Tapferkeit und die Anhänglichkeit an einen gewohnten Zuſtand ſo kräftig unterhalte, als die bey den Walliſern durch Ueberlieferung fortgepflanzte Dichtkunſt, und daß ſie mit Muſik begleitet, beſonders an fröhlichen Feſten auf die Gemüther der Jugend tiefe Eindrücke mache. Dav. Hume nennt Eduards Verfahren gegen die Walliſer zwar barbariſch, aber in politiſcher Rückſicht nicht unvernünftig [36]).

§. 35.

Nicht minder ungewiß oder gar fabelhaft ſind die Nachrichten, welche uns von der Muſik der Schotten und Irländer aus den erſten Jahrhunderten unſerer Zeitrechnung aufbehalten ſind. Man kann auch die Muſik der Walliſer hierunter begreifen. Die Wunder, welche uns neuere Schriftſteller von der Muſik dieſer Völker aus dem Mittelalter erzählen, die Achtung, welche die Tonkünſtler in dieſem Zeitraume durchgehends genoſſen, und die Vorrechte, welche ihnen vor andern Ständen eingeräumt wurden, laſſen, wenn auch manches übertrieben ſeyn ſollte, doch immer auf einen häufigen Gebrauch der Muſik, und auf beſondere Liebe und vorzügliche Anlage dazu ſchließen. Dennoch iſt die Muſik dieſer Völker ſtets bloße Nationalmuſik geblieben, und hat ſich ungeachtet des Beyſpiels, womit den Irländern, Schotten und Walliſern ihre Nachbaren in der allmählichen höhern Ausbildung ihrer Muſik vorgegangen ſind, nie bis zu einer eigentlichen Kunſt erheben können. Was uns Sylveſter Giraldus in ſeiner Topographia Hiberniæ, und in dem Itinerario Cambriæ, Fordun in ſeinem Scotichronicon, Percy in ſeinen Reliques of ancient English poetry, Pennant in ſeiner Reiſe durch Wallis, Edward Jones in ſeinen musical and poetical

33) S. Pennant's Tour in Wales. London 1778. 4. Vol. I. pag. 429.

34) *Mr. Morris's MSS. of Britiſh muſic.* Dieſer Arthur iſt eben derjenige, der durch die Gedichte des Thalieſſin und anderer Britiſchen Barden ſo berühmt geworden iſt, und deſſen kriegeriſche Thaten mit ſo vielen Fabeln untermiſcht ſind, daß ſie Gelegenheit gegeben haben zu zweifeln, ob er je wirklich gelebt habe. Er ſoll in der Mitte des fünften Jahrhunderts die Siluren, welche damals das jetzige Fürſtenthum Wallis bewohnten, beherrſcht haben.

35) S. David Hume's Geſchichte von Großbritannien, B. 4. S. 184.

36) Eben daſelbſt.

relicks of the Welſh Bards und andere mehr von der Muſik der Schotten, Irrländer und Walliſer ſagen, beſtätigt dieß vollkommen, obgleich ihre meiſten Nachrichten näher an die Jahrhunderte unſers Zeitalters grenzen, alſo erſt in der Folge ausführlicher davon geredet werden kann. So hoch die angeführten Schriftſteller die muſikaliſche Kunſt und Geſchicklichkeit dieſer Völker erheben, und ſie der Kunſt anderer gleichzeitigen Nationen vorziehen, ſo ſieht man bey näherer Unterſuchung doch bald, daß ſehr vieles übertrieben iſt, und daß wahrſcheinlich Mangel an hinlänglicher Kunſtkenntniß die Verfaſſer ſolcher Nachrichten verleitet hat, ganz gewöhnliche Dinge, die die Natur überall von ſelbſt hervorbringt, für außerordentlich zu halten, und ſie vorzüglichen Anlagen zur Muſik zuzuſchreiben. Edward Jones ſchreibt beſonders die vermeinte vorzügliche Anlage der Walliſer zur Poeſie und Muſik der Beſchaffenheit ihres Landes zu. Wo könnten die Muſen, ſagt er, ſich einen glücklichern Aufenthalt gewählt haben? Jetzt entzücken uns wilde und doch ſchöne Thäler: ſodann ſtaunt man über eine Kette ſchauderhafter Gebirge, deren Gipfel bis an den Himmel reichen und über dunkle furchtbare Abgründe. Reiſſende Ströme ſtürzen über von einander geriſſene Felſenſtücke, durch dunkle Höhlen und brauſende Waſſerfälle [37]). Wenn ein ſolches Land der liebſte Sitz der Muſen wäre, ſo müßten die Schweitzer die größten Dichter und Tonkünſtler ſeyn, die man finden könnte, weil es nirgends ſo ſchöne fruchtbare Thäle, ſo ſchauderhafte, majeſtätiſche Gebirge und Waſſerfälle giebt, als in ihrem Lande.

§ 36.

Als im fünften Jahrhundert die Sachſen nach Britannien gingen, um den Britten gegen die Einfälle der Picten und Schotten beyzuſtehen, ſich aber daſelbſt feſtſetzten und mit den Britten vermiſchten, mag auch ihre Nationalmuſik ſich mit der Nationalmuſik der Britten vermiſcht, und allmählich einige Veränderungen darin hervorgebracht haben. Da dieſes mit der Sprache der Sachſen geſchehen iſt, von welcher noch die heutige Sprache der Engländer unverkennbare Spuren an ſich trägt, ſo iſt nichts wahrſcheinlicher, als daß das nehmliche auch mit ihrer Muſik geſchehen ſeyn wird, und wenn man genau müßte, was für eine Art von Muſik die Sachſen gehabt haben, ſo würde man die Vermiſchung derſelben mit der Britiſchen vielleicht noch in unſern Tagen eben ſo deutlich erkennen können, als man die Vermiſchung beyder Sprachen erkennt. Wir finden aber von der Muſik der Sachſen zu wenig aufgezeichnet, als daß ſich etwas Gewiſſes hierüber beſtimmen ließe. Daß ſie aber nicht bloß ihre gottesdienſtliche und Kriegsmuſik, wie alle andere Völker hatten, ſondern auch nach Art der alten Griechen bey ihren Gaſtmalen ein Inſtrument nach der Reihe an ihren Tafeln herum gehen ließen, worauf jeder Gaſt etwas ſpielen, und dazu ſingen mußte, erzählt uns Beda [38]). Der Geſchmack an einer ſolchen Unterhaltung bey Tafel ſetzt ſchon einen hohen Grad von ſittlicher Bildung voraus, und läßt zugleich nicht unvortheilhaft auf die Beſchaffenheit der Muſik der Angelſachſen ſchließen. Wenigſtens können ihre Reihen-Geſänge gewiß nicht ſo rauh geklungen haben, wie die Geſänge der Franken, die nach der Beſchreibung, welche Sidonius Apollinaris davon macht, ſo rauh, wie die Scythiſchen geklungen haben ſollen [39]). Eben

37) And where could the Muſes have choſen a happier reſidence? Now you are delighted with vallies at once wild and beautiful: in other parts, you are aſtoniſhed with a continued tract of dreary cloud-capt country, „hills whoſe heads touch heaven“ — dark, tremendous precipices — ſwift rivers roaring over disjointed rocks — black caverns, and iſſuing cataracts. *Muſ. and poet. relicks of the Welſh Bards*, pag. 29.

38) Unde nonnumquam in convivio, cum eſſet laetitiae cauſa, ut omnes per ordinem cantare deberent, ille, ubi adpropinquare ſibi cytharam cernebat, ſurgebat a media coena. *II.* 24.

39) — Fors ripae colle propinquo
Barbaricus reſonabat hymen, *Scythicique chortis*

dieser Beda erzählt aber auch von den Britten insbesondere, daß sie bey einem Feldzuge gegen die Picten und Sachsen, wobey der heilige Germanus ihr Anführer war, das Alleluja auf eine sonderbare Art zu einem Feldgeschrey gemacht haben. Die Priester, welche Germanus bey sich im Lager hatte, mußten, als die Brittische Armee ganz nahe vor den Feinden stand, dieses Alleluja dreymal schreyen, worauf es die ganze Armee aus vollem Halse nachschrie. (Histor. Gent. Angl. Cap. 20.)

IV. Bey den Deutschen.

§. 37.

Daß unsere Vorfahren, die alten Deutschen schon in den ältesten Zeiten ihre Poesie und Musik hatten, und beyde Künste vorzüglich geliebt haben, ist allgemein bekannt, und wird von ältern sowohl als von neuern Geschichtschreibern bezeugt. Sie bedienten sich der Poesie eben so, wie alle alte Völker gethan haben, um ihre Nationalgeschichte, und die großen Thaten ihrer Helden dadurch im Gedächtniß zu erhalten, und durch das Absingen derselben sie auf ihre Nachkommen fortzupflanzen. Tuisco oder Tuisto wird für den ersten König der Deutschen gehalten, der schon ums Jahr 2000 nach Erschaffung der Welt besondere Gesetze in Reime und Gesänge verfaßt, und um sie dem Gedächtniß leichter einzuprägen, sie seinem Volke zu singen gegeben haben soll [41]). Dieser Tuisco ist nachher auf eben die Weise von den Deutschen göttlich verehrt worden, wie andere alte Völker, zum Beyspiel die Aegyptier, Griechen ꝛc. ihre ersten Beherrscher und Gesetzgeber verehrt haben. Zur Zeit des Tacitus hatte es mit diesen Gesängen noch die nehmliche Beschaffenheit: denn er sagt ausdrücklich, daß die Deutschen ihren Tuisco in alten Liedern besungen haben, beklagt aber zugleich daß die darin enthaltene Geschichte so dunkel und fabelhaft, auch so vieles in derselben unter einander gemischt sey [42]). Daß sie auch ihre übrigen Helden, von deren wirklicher Existenz wir gewissere Nachrichten haben, durch Verse und Gesänge in Andenken zu erhalten suchten, um sich dadurch zu gleichen Heldenthaten anzufeuern, bezeugt ebenfalls Tacitus, wenn er von den Gesängen redet, welche dem Arminius (dem Fürsten der Cherusker) zu Ehren gesungen wurden [43]).

§. 38.

Nubebat flavo similis nova nupta marito.
Sidon. Apollin. in Panegyr. Majoriani 218. Es ist in dieser Stelle so wie in der Folge von einem Hochzeitmale die Rede, welches die Franken eben hielten, als sie von den Römern überfallen wurden.

42) Intelligens denique atque confiderans ipse pater Germanorum Sarmatarumque Tuisco sine initia, et absque religionis metu, neque Rempublicam excolescere, neque licentiam hominum contineri posse. Jura dedit, leges tulit, carminibusque complexus est, quae publice et privatim cantarentur: ne aut oblivio obliteraret, aut ignorantia excuſaret. Non hujusmodi *carmina adhuc leges vocare solemus*, quemadmodum et Graeci nomos; etiam nunc *leges*, quas Moses a Deo immortali recepit, in templis patrio sermone canimus. — — Virorum fortium facta, quae exemplum posteris essent, carminibus celebrare instituit, quod adhuc apud nos unum annalium genus existit. *Arminii Annal. Rerum Lib. I. pag. 13.*

41) Celebrant carminibus antiquis (quod unum apud illos memoriae et Annalium genus est) Tuistonem Deum terra editum, et filium Mannum, originem gentis, conditoresque. Manno tres filios adsignant, e quorum nominibus proximi Oceano Ingaevones, medii Hermiones, ceteri Istaevones vocentur. Quidam autem licentia vetustatis plures Deo ortos pluresque gentis appellationes Marsos, Gambrivios, Svevos, Vandalios adfirmant: eaque vera et antiqua nomina. *Tacit. de morib. German. Cap. II.*

42) Canitur adhuc apud barbaras gentes Graecorum annalibus ignotus, qui sua tantum mirantur. *Annal. Lib. II. cap. 88.*

§. 38.

So fabelhaft und ungewiß nun immer der Inhalt dieser alten Nationalgedichte und Gesänge gewesen seyn mag, so ist es doch zu beklagen, daß sie sämmtlich verloren gegangen zu seyn scheinen. Aventinus, der zu seiner Zeit Gelegenheit genug hatte, alte Bibliotheken zu durchsuchen, sagt zwar, wenn er von den Liedern redet, die dem Ingeramus Herminius und dem Adalgerio zu Ehren gesungen wurden, daß noch einige derselben in Bibliotheken verborgen liegen [43]); er hat auch sogar die Absicht gehabt, in seiner versprochenen aber nicht gelieferten Germania illustrata von den Gesängen zu handeln, deren sich Tacitus bey seinem Werke de moribus Germanorum bedient haben soll; [44]) aber es ist nichts erschienen, und man hat Ursache zu glauben, daß seine Annales Boiorum das einzige von ihm hinterlassene Werk sind, aus welchem einige hieher gehörige Nachrichten geschöpft werden können, besonders aber die Deutsche Uebersetzung derselben, die von ihm selbst noch kurz vor seinem Tode geendigt, und an vielen Stellen beträchtlich vermehret ist. In dieser Uebersetzung (Buch I.) meldet er, daß er zu Regensburg in dem St. Emerans Kloster gute alte lateinische Verse gefunden habe, darin etlicher alten Könige und Helden Thaten beschrieben worden, die auf Befehl Kaiser Carls des Grossen aus den alten Deutschen Dichtern ins lateinische sollen übersetzt worden seyn. Aus den Merkwürdigkeiten, welche Aventinus daraus anführet, wird es sehr wahrscheinlich, daß sie wirklich aus alten Deutschen Liedern ins lateinische übertragen worden sind. In eben dieser Deutschen Uebersetzung der Annalen sagt Aventinus auch, daß, so wie der König Tuisco befohlen habe, gute Handlungen durch Gesänge zu preisen und im Andenken zu erhalten, damit die Nachkommen dadurch zu ähnlichen Thaten angereizt werden möchten, so habe hingegen einer seiner Nachfolger den Befehl ergehen lassen, daß man auch schlechte Handlungen in Lieder bringen, und sie des Nachts auf den Gassen, wenn schon Licht angezündet sey, vor den Häusern singen solle, damit die Urheber der besungenen schlechten Handlungen dadurch bewogen würden, sich zu schämen und zu bessern. Diese Gesänge sollen zu ihrer Zeit Gesanglichter genannt worden seyn. Auf ähnliche Weise hatten die alten Aegyptier die Gewohnheit, die Tugenden ihrer Könige täglich in Gesängen rühmen zu lassen, und selbst ihre Fehler in Tugenden zu verwandeln, damit sie durch das beständige Lob von Lastern zurückgehalten werden möchten. Noch an vielen andern Stellen der Deutschen Annalen wird von Liedern geredet, die bey den uralten Deutschen im Gebrauche gewesen seyn sollen. Zu Regensburg (heißt es S. 93.) in des Thumitists Buchkammer ist ein gar alt Buch auf Pergament in lateinischer Sprache wohl beschrieben, von dem alten löblichen Herkommen der Bayern, das sagt, daß die Bayern allein unter allen Nationen im Niedergang der Sonne dem Alexander abgesagt haben. Man hat solches bey den Alten gesagt und gesungen.

§. 39.

Wenn indessen diese alten Gesänge auch wirklich noch vorhanden wären, wenn sie auch Carl der Große wirklich hätte sammeln und ins lateinische übersetzen lassen, so würden dennoch die Melodien, nach welchen sie gesungen wurden, für uns verloren seyn, da die alten Deutschen keine Schreibekunst, am wenigsten die musikalische verstanden. Es kann zwar wohl seyn, daß manche dieser

43) Ingerami et Adalgerionis nomina frequentissime in fastis referuntur, ipsos more majorum antiquis provsi celebrarunt carminibus, *quae in Bibliothecis exstant. Avent. Annal Boior. Lib. I. cap. 7. n. 1.*

44) — de carminibus antiquis quibus *Cornelius Tacitus* usus est, et quae Carolus M. auxit, recentiores corrupere. S. Reimmanns *Historia Literaria* der Deutschen, zweyter Theil, S. 59. wo noch gesagt wird, daß der Doct. Eisner zu Heidelberg alle nachgelassene Manuscripte des Aventin erhalten, von dem versprochenen Werke aber nichts darunter gefunden habe.

Melodien durch Ueberlieferung bis auf unser Zeitalter gekommen sind, und sich noch unter dem Volke erhalten; aber wer kann sie kennen? Die Gewohnheit, welche unsere ältesten Vorfahren hatten, auf einerley Melodie vielerley Gedichte von gleichem Versmaß zu singen, gerade so wie es mit unsern Choralgesängen viele Jahrhunderte hindurch geschehen ist, und noch in unsern Tagen geschieht, macht diese allmähliche Ueberlieferung der alten Melodien, bis auf unsere Zeiten zwar wahrscheinlich, aber nicht gewiß; nicht zu gedenken, daß sie auf keinen Fall ganz unverfälscht, ganz in ihrer alten Gestalt auf uns gekommen seyn würden, weil die größere Ausbildung der Kunst, die nach und nach bewirkt worden ist, sich zwar überall am wenigsten auf das Volk erstreckt haben wird, aber doch auch nicht gänzlich ohne alle Einwirkung auf dasselbe geblieben seyn kann. So sehr daher der Mensch im Ganzen, besonders aber der Mensch aus der untern Volksklasse ein Gewohnheitsthier seyn mag, das sich nicht gerne etwas von dem nehmen oder verändern läßt, was ihm durch allmähliche Angewöhnung zu Theil geworden ist, so kann er sich dennoch des Einflusses von Neuerungen und Veränderungen nicht ganz erwehren, wenn er Gelegenheit hat, sie öfters gewahr zu werden. In musikalischer Rücksicht ist dem Volke Gelegenheit zur Bemerkung vieler Veränderungen häufig genug gegeben worden. Die Einführung des Römischen Kirchengesangs, woran jederman Theil nehmen konnte, muß daher gewiß nach und nach auf den Nationalgesang einigen Einfluß gehabt, und seine ursprüngliche Beschaffenheit, es sey nun so viel oder so wenig als es wolle, verändert und unkenntlich gemacht haben. Von dieser Seite werden demnach unsere Nachforschungen stets fruchtlos bleiben müssen, und wir werden unsere Wißbegierde hierin nie befriedigen können.

§. 40.

Daß unsere Vorfahren eben so wie die Gallier und Britten ihre Barden gehabt haben, die man allgemein für ihre Dichter und Tonkünstler hält, bezeugt Tacitus und mehrere alte und neue Geschichtschreiber. Tacitus gedenkt zwar der Barden nicht namentlich, sondern nur der Druiden; da aber die Druiden und Barden bey allen alten Völkern Celtischen Stammes einen einzigen Orden ausgemacht haben, so versteht es sich von selbst, daß da wo Druiden gewesen sind, auch Barden gewesen seyn müssen. Das Amt der Deutschen Barden war ebenfalls so wie bey andern Völkern das lobpreisen ihrer Helden und die Ermunterung ihrer Zeitgenossen zu gleichen Thaten. Sie mußten daher auch mit in den Krieg folgen, um die Soldaten durch ihre Gesänge zur Tapferkeit anzufeuern. *Herkules* wurde von ihnen als der tapferste von allen Helden verehet, und wenn sie in die Schlacht zogen, mit lobliedern besungen [45]). Sie hatten auch Gesänge womit ein Kriegsgeschrey verbunden war, welches ihnen allein eigen gewesen zu seyn scheint, und welches sie Barritus oder Barditus genannt haben. Sie entflammten dadurch die Gemüther und weissagten zugleich im Gesang den Ausgang der bevorstehenden Schlacht. Sie schreckten und erzitterten selbst, je nachdem der Barditus erscholl. Es scheint aber nicht sowohl eigentlicher Gesang, als vielmehr ein durch Töne geäußertes Tapferkeitsgetühl gewesen zu seyn. Dadurch daß sie ihre Schilde an den Mund hielten, und die Stimme sich daran brechen und verstärken ließen, erkünstelten sie vorzüglich die Rauhigkeit des Tons und ein schmetterndes Getöse [46]). Ob dieses den alten Deutschen eigenthüm-

45) Fuisse apud eos et Herculem memorant, primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt. *Tac. de mor. Germ. Cap. III.*

46) *Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem Barditum vocant, accendunt animos futuraeque pugnae fortunam ipso edutu augurantur. Terrent enim trepidantve prout sonuit acies. Nec tam voces illae, quam virtutis concentus videntur. Affectatur praecipue asperitas soni, et fractum murmur, objectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat. Tacit. de morib. Germ. Cap. III.*

liche Kriegsgeſchrey eigentlich Barditus oder Barritus heißen müſſe, iſt noch bis jetzt unentſchieden, und die Meinungen darüber ſind von jeher getheilt geweſen. Diejenigen, welche mit dem Tacitus Barditus leſen wollen, leiten das Wort von Bardus her, und nehmen dabey an, daß dieſe Art von Geſang hauptſächlich von den Barden, als den eigentlichen Deutſchen Sängern, angeſtimmt worden ſey. Die andere Parten, welche Barritus geleſen wiſſen will, giebt dem Worte einen Deutſchen Urſprung und leitet es von Baren her, welches nach unſern alten Wörterbüchern ſo viel als laut und wild ſchreyen heißt. Daß die letzte Ableitung die wahrſcheinlichſte ſey, erhellt aus der Bedeutung, die das Wort Bar noch lange bey den alten Meiſterſängern, eine Zunft, die an die Stelle der alten Barden getreten zu ſeyn ſcheint, gehabt hat, nach welcher es nie etwas anderes als einen Geſang bedeutete [47]). Daher ſpricht Hans Sachs von ſich:

Ich hatt von Lienhard Nunnenbecken
Erſtlich der Kunſt einen Anfang,
Wo ich im Lande hört Meiſtergſang,
Da lernet ich in ſchneller Eil,
Der Bar und Thön ein groſſen Theil.
Und als ich meines Alters war,
Faſt eben im zwanzigſten Jahr,
That ich mich erſtlich unterſtahn,
Mit Gottes Hülff zu dichten an,
Mein erſt Bar im langen Marner,
Gloria Patri Lob und Ehr.

Ferner heißt es in einer Stelle worin er von ſeinen Büchern ſpricht:

Darin viel ſchriftlicher Bar waren.

Und:

In einer Summa dieſer Bar
Der Meiſtergeſang aller war.

Noch mehrere Beweiſe, daß Bar eine ſolche Bedeutung in den Zeiten der Meiſterſänger gehabt habe, die wahrſcheinlich aus den älteſten Zeiten auf ſie gekommen iſt, können in Wagenſeils Werk von der Meiſterſänger holdſeligen Kunſt ꝛc. nachgeleſen werden. Außerdem bemerkt auch Aventinus in ſeinen Deutſchen Annalen, daß durch das Mittelalter hindurch überhaupt ein lärmender und ſtürmender Ton Barrit genannt worden ſey. Von dieſem Kriegsgeſchrey oder Geſang, wie es andere nennen, macht uns Ammianus Marcellinus eine Beſchreibung, woraus man auf deſſen wahre Beſchaffenheit ſchließen kann, und woraus man zugleich deutlich ſieht, daß es dabey weit weniger auf eigentlichen Geſang als auf Schall und Ton ankam. Es fing mit einem ganz leiſen Geſäuſel an, wuchs nach und nach, und ſtieg endlich zu einer ſolchen Art von Geräuſch, daß es klang, als wenn Waſſerwogen an Felſen ſchlagen, und wieder zurückprallen [48]). Nach der Mei-

47) *Bar* Phonaſcis Germaniae hodiernis, veterum Bardorum ſucceſſoribus, cantum denotat, obſervante Cel. Wagenſeilio; in libello Germanico eleganti, von den Meiſterſängern, Kap. 4. Convenit cum hoc ſignificatu cantus ille militaris veterum Germanorum, *Barditus* Tacito dictus, relatu quidem aſper et terribilis (utpote ore ad ſcutum admoto, quo magis vox repercuſſa intumeſceret, prolatus) ſed tamen cantus. Eadem vox etiam Carmen ſignificat. Et hinc fortaſſe Cantoribus atque Poetis nomen *Bardorum* antiquitus inditum. *Wachteri Gloſſarium Germanic.*

48) Cornuti enim et braccati, uſu praeliorum diuturno firmati, eos jam geſtu terrentes, *barritum* ciere vel maximum: qui clamor ipſo fervore certami-

nung vieler Geschichtschreiber wurde es erst dann angestimmt, wenn sich der Sieg schon auf die Seite der Deutschen neigte. Vegetius giebt aber die Lehre, es beym Anfang des Treffens anzustimmen, damit die Feinde desto mehr in Schrecken gesetzt werden, wenn sich mit dem Klirren der Waffen das fürchterliche Geschrey verbindet. [49]). Auch Frauenzimmer nahmen Theil an diesem Kriegsgeschrey beym Anfang der Schlachten; allein Tacitus unterscheidet sie darin von den Männern und nennt ihren Beytrag ein Geheul [50]). Aus allem diesem sieht man deutlich, daß es wenigstens bey dem Barritus nicht auf Gesang, sondern bloß auf eine eigene Art des Geschreyes ankam, welches nichts als die Betäubung und das Schrecken der Feinde zur Absicht hatte, und haben konnte. Wie es mit den übrigen Kriegsgesängen, welche die alten Deutschen zum Lobe ihrer Helden sangen, beschaffen gewesen seyn mag, ob sie mehr Gesang gewesen sind, als der Baritus, ist eine andere Frage, deren Beantwortung aber nach den vorhandenen Zeugnissen ebenfalls nicht zu Gunsten unserer Vorfahren ausfällt.

§. 41.

Von dem Urtheil des Kaiser Julians, welches er über die Gesänge der Gallischen Barden fällte, ist schon geredet worden: das nehmliche Urtheil gilt aber auch die Gesänge der Deutschen Barden, denn Julian redet überhaupt von allen Barbaren, welche zu seiner Zeit diesseit des Rheins wohnten. Er nennt ihre Gedichte bäuerisch und ihren Gesang dem Geschrey wilder Vögel ähnlich [51]). Selbst Tacitus in der von ihm schon (Not. 46.) angeführten Stelle, fällt über die Beschaffenheit der alten Deutschen Gesänge ein ähnliches Urtheil, und schreibt ihre Wirkung hauptsächlich der Rauhigkeit des Tons und dem schmetterndem Getöse zu, welches sie dadurch hervorbrachten, daß sie ihre Schilde gegen den Mund hielten, damit die Stimme sich daran brechen und desto stärker werden mußte. Es kann also aus den Worten des Tacitus auf keine nach der Kunst eingerichtete Melodie, oder auf gewisse Tonarten geschlossen werden, wie ein neuerer Schriftsteller meint [52]); denn der Sinn, welcher in den Worten des Tacitus liegt, ist dieser Meinung gerade entgegen gesetzt. Venantius Fortunatus, der solche Gesänge von den in Gallien eingedrungenen Burgundern und Franken selbst gehört hat, geht in seinem ungünstigen Urtheil so weit, daß er den Deutschen sogar die Fähigkeit abspricht, unter Schwänengesang und Gänsegeschrey einen Unterschied zu finden [53]), und Ammianus Marcellinus will ihren Gesang nicht einmal mit dem eigentlichen Worte singen bezeichnen, sondern bedient sich des Worts *Striders* (welches ein zischendes, knirrendes, knarrendes und pfeifendes Geräusch oder Getöse ausdrückt) um damit einen Begriff von der Art und Weise

num a tenui susurro exoriens, paulatimque adolescens, ritu extollitur fluctuum cantibus illisorum. *Lib. XVI. Cap. 12.*

49) Clamor autem (quem barritum vocant) prius non debet attolli, quam acies utraque se junxerit. Imperitorum enim et ignavorum est, vociferari de longe, cum hostes magis terreantur, si cum telorum ictu clamoris horror accesserit. *De re militari, Lib. III. cap. 18.*

50) Ut virorum cantu, foeminarum ululatu sonuit acies. *Annal. Lib. 20.*

51) Enim vero barbaros eos, qui trans Rhenum incolunt, vidi, rustica carmina, verbis facta similibus clangorum, quos aspere clamantes aves edunt, studiose amplecti et carminibus delectari. *Julianus in Misop. pag. 337.*

52) — — Sed et certa melodia ad artem composita s. certis *tonis* carmina illa protulisse colligere licet ex Taciti verbis, quando ait: *Nec tam vocis ille quam virtutis concentus videtur* etc. *Observationum selectarum ad rem litterariam spectantium* Tom VII. pag. 371. Halae Magdeb. 1703. 8.

53) Apud quos nihil dispar erat aut stridor anseris, aut canor oloris. Sola saepe bombicans barbaros Leudos (Lieder) *barba* (Harfe) relidebat. *In epistola Gregor. Turon. praefixa Lib. I. Poemat.*

zu geben, wie ſie die Loblieder auf ihre Vorfahren geſungen haben [54]). Wenn man auch annehmen wollte, daß Vorurtheile, Unbekanntſchaft mit der Sprache der Deutſchen [55]), und andere Umſtände auf ſolche Urtheile einigen Einfluß gehabt haben könnten, daß folglich vieles übertrieben wäre, ſo wird man doch nicht umhin können zu geſtehen, daß der Mangel aller Cultur in andern Kenntniſſen, die rauhe, kriegeriſche Lebensart, und manches andere, was die alten Deutſchen mit den Galliern gemein hatten, unmöglich einen guten Geſang hervorgebracht haben kann, und daß rauhe Stimmen beynahe eine nothwendige Folge der erwähnten Umſtände ſeyn mußten. Woher ſollte nun gar eine nach der Kunſt eingerichtete Melodie gekommen ſeyn? Es wird ſich alſo mit dem Geſang der alten Deutſchen eben ſo verhalten haben, wie mit dem Geſang aller Völker von ähnlicher Cultur, die noch kein Vergnügen an ſolchen Gegenſtänden finden können, deren Schönheit durch Bemerkung von Ordnung und Ebenmaß in den einzelnen Theilen, oder durch Vergleichung mit andern erſt empfunden werden kann. Solche Völker, ſo viele wir deren gekannt haben und noch kennen, ſuchen fürs Auge bloß grelle, glänzende und ſchreyende Farben, und fürs Ohr eben ſolche Töne. So wie dort Zeichnung und zweckmäßige Vermiſchung von Farben noch außer ihrem Geſichtskreiſe liegt, ſo kann auch hier ihr Ohr noch keine mit einander in Verbindung geſetzte und in gegenſeitigen Beziehungen ſtehende Tonreihen, oder ordentliche Melodien von verſchiedenem Charakter und Ausdruck empfinden. Ihr Geſang beſteht aus Tönen und aus weiter nichts.

§. 42.

Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der alten Deutſchen wiſſen wir faſt nichts als einige Namen. Die Beſchaffenheit und Einrichtung derſelben, woraus man allenfalls auf die Art ihres Gebrauchs einen Schluß machen könnte, iſt uns beynahe völlig unbekannt. Venantius Fortunatus ſagt, die Harfe ſey das Inſtrument geweſen, womit ſie ihre Geſänge begleitet haben. Wenigſtens haben ſie dieß Inſtrument mit in die Römiſchen Provinzen gebracht. Von dem Inſtrumente, von welchem die Gallier einen ähnlichen Gebrauch gemacht haben, ſagt Diodor von Sicilien, daß es der Lyre ähnlich geweſen ſey. Nach dem Fortunatus ſang der Römer ſeine Loblieder mit der Lyra, der Barbar mit der Harfe:

Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa.
Graecus Achilliaca, Crotta Britanna canat. [56])

Dieſe Harfe, ſie mag nun beſchaffen geweſen ſeyn, wie ſie wolle, hält man für dasjenige Inſtrument, deſſen ſich die Galliſchen, folglich auch die Deutſchen Barden bedient haben ſollen. Bey den Lateinern wurde ſie gewöhnlich Cithara genannt, eine Benennung, die ſie wahrſcheinlich von den Griechen angenommen haben, welche dieſe Art von Inſtrument ebenfalls κιθάρα nannten. Hieronymus ſagt daher von der Hebräiſchen Harfe oder Cithara, ſie habe vier und zwanzig oder mehr Darmſaiten gehabt, die mit den Fingern gerieſſen worden ſind [57]). Ob die Deutſche

54) Barbari vero majorum laudes clamoribus ſtridebant incondītis, interque varios ſermonis diſſoni ſtrepitus leviora proelia tentabantur. *Lib. XXXI. cap.* 7.

55) Was Voſſius (de Poemat. cantu, pag. 57.) aus wahrem Vorurtheil noch von unſerer jetzt ſo ausgebildeten Sprache ſagt, könnte wohl von der Sprache unſerer älteſten Vorfahren wahr geweſen ſeyn. Germanorum (ſagt er) ut vaſta ſunt corpora, ita quoque vaſtus eſt ſermo. Plus ille ponderis, quam majeſtatis habet, qua tamen non detraheretur, niſi illam infringeret ſyllabarum ipſas quoque fauces abradentium aſperitas, et frequens nimis conſonantium concurſus. So wie die Körper der Deutſchen jetzt nicht mehr ſo groß und ſtark ſind, wie ehedem, ſo wird es auch ihre Sprache nicht mehr ſeyn.

56) Lib. VII. Carm. 9.

57) Nec dubito, quin illud ipſum ſit inſtrumentum,

Harfe eben ſo viele Saiten gehabt habe, und überhaupt ähnlicher Art geweſen ſey, iſt ſehr ungewiß. Du Cange giebt zwar dem Inſtrument, welches er Harpa nennt, ebenfalls die Figur eines Griechiſchen Delta, ſchreibt aber die Erfindung deſſelben einem alten Italiäniſchen Volke, den Arpanern zu [58]); und ein Deutſcher Geſchichtſchreiber nennt ein Inſtrument, deſſen ſich die alten Deutſchen zur Begleitung ihrer Geſänge bedient haben ſollen, worunter er ſich vielleicht ebenfalls eine Harfe gedacht haben mag, welches aber ſowohl in der Figur als in der Anzahl der Saiten und Behandlungsart gar ſehr von demjenigen Inſtrument abweicht, das wir mit dem Namen Harfe zu bezeichnen gewohnt ſind [59]). Bey dieſer überall herrſchenden Dunkelheit und Ungewißheit in den Nachrichten und Meinungen iſt es alſo unmöglich etwas Gewiſſes von der Beſchaffenheit der alten Deutſchen Harfe zu ſagen; aber man kann annehmen, daß ſie gewiß nicht mit der unſrigen verglichen werden kann, weil alle Inſtrumente erſt vervollkommnet worden ſind, ſo wie die Kunſt ſelbſt vervollkommnet wurde, und weil bey unſern älteſten Vorfahren aus ſchon angeführten Urſachen die Kunſt unmöglich ſchon ſo vervollkommnet ſeyn konnte, daß man daraus auf einige Vollkommenheit ihrer Inſtrumente ſchließen dürfte.

§. 43.

Was man uns von den muſikaliſchen Inſtrumenten erzählt, welche die alten Deutſchen bey ihrem heidniſchen Gottesdienſt, bey Begräbniſſen und andern öffentlichen Feyerlichkeiten gebraucht haben, kann alles zur Beſtätigung des obigen Urtheils dienen. Cymbeln und Schellen oder andere ähnliche Inſtrumente waren es, womit ſie bey ſolchen Gelegenheiten ihre Geſänge begleiteten. Plutarch erzählt uns, wie es bey den Menſchenopfern der Celten, worunter auch unſere Deutſchen begriffen ſind, herging, und ſetzt hinzu, daß dabey ſters mit Flöten (die auch ſtärker getönt haben mögen als die unſrigen) und Trommeln gelärmt wurde, damit man das Jammergeſchrey der Geopferten nicht hören könnte [60]). Bey ihren übrigen Opfern, ſo wie überhaupt bey allen Götterfeſten, wurde eben ſo verfahren. Ueberall war ein durch ſtarke Inſtrumente hervorgebrachter Lärm, womit man ſich nicht zu erbauen, ſondern zu betäuben ſuchte. Gerade ſo war es auch bey den ähnlichen Götterfeſten der alten Römer. Lucretius beſchreibt ein ſolches, und gedenkt in ſeiner Beſchreibung auch der dabey gebrauchten Muſik in folgenden Worten:

Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu,
Et Phrygio ſtimulat numero cava Tibia mentes,
Telaque praeportant violenti ſigna furoris
Ingratos animos, atque impia pectora vulgi
Conterrere metu quae poſſint numine Divae.

Lucret. de rer. nat. Lib. II.

quo Bardi Gallorum olim uterentur ſacerdotes, veluti quod lyrae non abſimile fuiſſe ſcribat Diodorus Siculus. *J. Voſſius, de poemat. cantu* etc. pag. 118.

58) Harpa, dicta a gente Arporum, qui hoc inſtrumentum muſicum invenerunt. *Gloſſarium ad Scriptores mediae et infimae Latinitatis.*

59) Maſcovs Geſchichte der Deutſchen, Buch 16. Seite 342. Die Beſchreibung dieſes Inſtruments hat er aus dem Pollux (Lib. IV. c. 9. n. 60.) genommen, deſſen Worte folgende ſind: Sed quinquechordium organum a Scythis repertum erat: et plectra caprarum erant labia.

60) Omnia vero ante ſimulacrum ſtrepitu fiſtularum tympanorumque oppleabantur, ne ejulatus miſerorum exaudiri poſſent. *Plutarch. de Superſtitione, cap. 21.*

Bey andern öffentlichen Feyerlichkeiten der alten Deutschen war es eben so beschaffen. Einer ihrer Religionsgebräuche, von welchem sich noch in unsern Zeiten unter dem gemeinen Volke verschiedener Gegenden Deutschlands Spuren finden, war, daß sie um Neujahr Eichenmistel sammelten, und sie in Procession unter Gesang und Klang herum trugen, um den Anfang des neuen Jahres damit anzukündigen. In Bayern und Franken soll nach dem Zeugnisse des Aventinus (Annal. Bojorum lib. III. cap. 1) und Keyslers (Antiquit. septentrion. pag. 307.) diese Gewohnheit vorzüglich lange fort gedauert haben. Auch in Frankreich, besonders in Guienne herrscht noch in unsern Zeiten der nehmliche Religionsgebrauch. Die jungen Leute verfahren mit dem Eichenmistel eben so wie bey uns, und tragen ihn unter Gesang und Klang öffentlich herum, unter dem Ausruf: Au Gui l'an neuf. Die dabey gebrauchten Instrumente werden zwar nicht genannt: man kann aber aus allen Umständen schließen, daß sie ebenfalls, so wie bey allen übrigen Feyerlichkeiten unserer Vorfahren von der lärmenden Art gewesen sind. Von dem Preußischen Wenden führt Meletius einen Lobgesang an, den sie sangen, wenn sie ihrem Abgott Pergrub opferten:

Du vertreibest den Winter:
Du bringest den Lenz und Frühling wieder.
Durch dich grünen die Aecker und Gärten:
Durch dich blühen die Wälder ꝛc. [61])

der wohl verdient hätte mit sanftern Instrumenten begleitet zu werden, als vielleicht geschehen seyn mag.

§. 44.

Noch mehr werden wir in der Meinung bestärkt, daß die Instrumentalmusik unserer ältesten Vorfahren in Klappern, Rasseln, Trommeln ꝛc. bestanden habe, wenn es wahr ist, daß sie auch die Isis, und zwar nach Aegyptischer Art verehrt haben. Daß es wahr sey, ist fast nicht zu bezweifeln: denn wie wollten sonst in Deutsche Gegenden die Geräthschaften des Isisdienstes gekommen seyn, die man in Schlesien, Thüringen und mehreren Gegenden Deutschlands in der ersten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts gefunden hat? Man hat nehmlich seit 1714. besonders aber in den Jahren 1735. bis 1736. in Schlesien zu Großendorf und Diebau bey Steinau an der Oder im Fürstenthum Wohlau viele hundert Urnen gefunden, worin eine große Menge Opfergefäße, Schalen, Sistern und Klappern befindlich waren. Aehnliche Spuren dieses Dienstes der Isis und des Serapis haben sich auch in Thüringen gefunden, wie Schwabe (de monumentis quibusdam sepulchralibus Saxenburgicis Commentatio. Lipſ. 1771. §. X. pag. 90.) mit vielen historischen Zeugnissen bewiesen hat [62]); und Moehsen führt aus Beckmanns Beschreibung der Churmark und aus Entzelts Chronik der Altmark (Magdeburg 1579. Seite 65.) an, daß auch Sistern in der Churmark, so wie auf einem Acker bey Stendal, drey große messingene Ringe in einander, welche ebenfalls eine Art von Sistrum gewesen zu seyn scheinen, gefunden worden sind. Also nicht Musik im eigentlichen Verstande ist es, die wir unsern ältesten Vorfahren zugestehen können, sondern bloß Klappern, Rasseln, Klingeln, Klirren, Trommeln ꝛc. Ihre Instrumenten verlotteten, so weit wir sie kennen durchaus nichts anders. Von der Beschaffenheit ihrer Hörner, deren sie sich ebenfalls oft bedient haben, kann man sich einen Begriff durch das im Jahr 1636 zu Tundern im Holsteinischen

61) Joa. Meletius in Epistola ad Georgium Sabinum de Religione et superstitionibus veterum Borussorum. Diese Epistel steht in Meanders Geographie und beym Pontanus in notis ad Historiam Danicam.

62.) S. Moehsens Geschichte der Wissenschaften in der Mark Brandenburg. Berlin 1781. 4. Seite 32.

gefundene güldene Horn machen, welches der Form nach unsern Zinken ähnlich, aber weit größer ist, und welches einen so starken Ton hatte, daß es zur Zusammenberufung des Volks zum Opfer und Gögendienst gebraucht werden konnte, so wie wir uns jetzt zur Zusammenberufung der Gemeinden der Glocken bedienen [63]). Von ähnlicher laut und stark tönender Art werden auch ihre Flöten und Pfeifen gewesen seyn, weil bey einem Volk, das weder durch Wissenschaften noch durch Künste verfeinert ist, der Sinn der Augen und Ohres noch nicht anders als durch grobe und plumpe Gegenstände, durch schreyende, helle Farben und gellende Töne gereizt werden kann.

Wenn uns alles bisher Gesagte noch nicht überzeugen kann, daß die Musik unserer Stammväter eigentlich keine Musik, sondern bloß klingender Lärm und schallendes Getöse war, so dürfen wir endlich nur an den Umstand denken, daß alle ihre Feste zugleich Trink- und Tanz-Gelage waren, um allen Zweifel zu heben.

§. 45.

Ob unsere ältesten Vorfahren außer ihrem Bardit und andern Lobgesängen auf ihre Helden auch eine besondere Instrumental-Kriegsmusik gehabt haben, läßt sich schwer bestimmen, da man nur bey wenigen alten Geschichtschreibern einige kriegerische Instrumente angeführt, aber nicht erwähnt findet, was für einen musikalischen Gebrauch die Deutschen eigentlich davon gemacht haben. Mascov schreibt ihnen zwar den Gebrauch der Trommeln und Heerpauken zu, aber ohne ein anderes Zeugniß darüber anzuführen, als eine Stelle aus dem Menander beym Suidas, worin von der Zurüstung zu einem Treffen zwischen der kaiserlichen Armee und den Abaren geredet wird. Die Stelle ist folgende: Abari autem sub initium praelii dissonum et horridum clamorem tollere, et cum item tu bellico *tympana* quoque *pulsare* flatuerant, ut inopinato illo, et vehementi strepitu Romanos perculerent et terrerent. Bonus igitur rem istam ante cognitam militibus indicavit, ne subito strepitu consternarentur, sed animis ante repraesentantes, et opinione praecipientes id, quod futurum erat, affuescerent ei, quod nondum aderat: et ubi strepitum tympanorum audivissent, ipsos quoque scuta concrepantes bellicum clamorem tollere, et paeana canere, et situlas ligneas collidere jussit [64]). Sonst ist besonders Hachenberg (Dissert. de re militari veterum Germanorum) der Meinung, daß die Deutschen in ihren Kriegen eben so wenig Gebrauch von den Pauken gemacht haben, als die Römer, es müßte denn erst nach dem Umsturz des Römischen Reichs geschehen seyn. Aber sie hatten ein andres Instrument unter dem Namen *Macaria*, welches der Pauke nicht unähnlich gewesen seyn soll, und von welchem der Lebensbeschreiber Ludwig des Sechsten, Sugerius in folgenden Worten redet: *Tympanis, et macariis et aliis simulibus instrumentis horribiliter resonabant.* Meursius will aber *Anacaris* gelesen haben, und leitet das Wort von ἀνακάρης her, welches solche Pauken bedeutet, die am untern Theile rund sind. Daß übrigens die Pauke den ältesten Deutschen Völkern schon bekannt gewesen seyn müsse, sieht man nicht nur aus dem Gebrauch, den sie nach dem schon angeführten Zeugniß des Plutarch bey ihren Opfern und Götterfesten von ihr gemacht haben, sondern auch daraus, daß sich der Name dieses Instruments in der alten Celtischen oder Scythischen Sprache findet, worin es den Namen *Bit* hatte [65]). Nur müssen wir nicht glauben,

63) S. Tycgil. Arnkiels Beschreibung des zu Tundern im Holsteinischen 1639. gefundenen güldenen Horns, nebst einer Abhandlung vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienst. Kiel 1683. 4.

64) S. Geschichte der Deutschen, Band 2, am Ende der Anmerkungen. Seite 246.

65) S. Wachters Glossarium Germanic. in Praefat. ad Germanos, wo behauptet wird, daß die Sprachen der Scythen, Phrygier und Celten einerley und der Deutschen sehr ähnlich gewesen sind.

glauben, daß ſie von der Beſchaffenheit der unſrigen geweſen ſind, die nie einzeln, ſondern ſtets doppelt gebraucht werden, und zwey Töne, nehmlich den Hauptton und die Dominante einer Tonart angeben, wodurch ſie eine volle, ſtark beſetzte Muſik vortrefflich unterſtützen und erheben, und vorzüglich bey feyerlichen Gelegenheiten von der beſten Wirkung ſeyn können. Die Pauken der Alten ſcheinen nichts mehr und nichts weniger geweſen zu ſeyn, als unſre heutigen Trommeln, wobey es nicht auf einen muſikaliſchen beſtimmten Ton, ſondern bloß auf ſtarken Schall ankam.

Eben ſo findet ſich von dem Gebrauch der Trompeten bey ihren Kriegen nur ein einziges Zeugniß beym Dio Caſſius in ſeiner Römiſchen Geſchichte, worin von den Deutſchen geſagt wird: Tubis utebantur peculiari ſuo modo barbaricis; his enim inflatis horridum bellicoque terrori convenientem ſonum edebant. Das nehmliche ſagte Diodor von den Trompeten der Gallier. Beyde Zeugniſſe, ſowohl das vom Gebrauch der Pauke als das eben erwähnte vom Gebrauch der Trompete, beweiſen aufs neue, daß es auch hierben hauptſächlich auf Lärm, ſowohl auf eigne als auf Betäubung der Feinde ankam, und daß unſere ſonſt tapfern Vorfahren ſich ihrer Kriegsmuſik bey weitem noch nicht ſo nützlich zu bedienen wußten, wie die gebildetern Römer thaten, und wie es neuere Nationen thun, die ſie als Zeichen gebrauchen, woraus eine ganze Armee erkennen kann, was ſie zu thun hat, ob ſie ſtille ſtehen, ſich vor- oder rückwärts bewegen ſoll. Vegetius nennt ſolche Zeichen Semi-vocalia [66]) und ſchreibt ihnen einen großen Nutzen im Kriege zu [67]).

§. 46.

Den erſten Schritt zur Cultur aller Art, und zur Entwickelung aller ihrer natürlichen Anlagen, haben die Deutſchen erſt durch Annahme der chriſtlichen Religion gethan. Dieſer Religion hat auch die Muſik alles zu danken, was ſie unter ihnen nach und nach geworden iſt. Ohne ſie würde ſie eben ſo wenig wie andere Wiſſenſchaften und Künſte auf den Weg gerathen ſeyn, auf welchem ſie der weitern Ausbildung fähig wurde, welche zwar eine ganze Reihe von Jahrhunderten erfordert hat, aber doch endlich erreicht worden iſt.

66) Semi-vocalia (ſigna) ſunt, quae per tubam, aut cornu, aut buccinam dantur. Tuba quae directa eſt, appellatur. Buccina, quae in ſemet ipſum aereo circulo flectitur. Cornu, quod ex uris agreſtibus, argento nexum, temperato arte ſpiritu, quem canentis flatus emittit, auditur. Nam indubitatus per haec ſonis agnoſcit exercitus, utrum ſtare, vel progredi, an certe regredi oporteat: utrum longe perſequi fugientes, an receptui canere. *Vegetius, de re militari, Lib. III. Cap. V.*

67) Wenn es keine Fabel wäre, was uns in dem Werke: *de geſtis Caroli Magni ac Rolandi*, welches fälſchlich dem Erzbiſchoff Turpinus von Rheims zugeſchrieben worden, von dem kräftigen Trompetenblaſen des Roland erzählt wird, ſo könnten wir uns den beſten Begriff daraus machen, wie viel kräftiger noch dieſes Blaſen bey unſern älteſten, völlig rohen und außerordentlich abgehärteten Deutſchen geweſen ſeyn müſſe. Denn nach der Erzählung des Turpinus blies Roland, als er auf den Pyräneiſchen Gebirgen krank war, und ſchon ſterben wollte, noch mit ſolcher Kraft in die Trompete, daß nicht nur ſie in der Mitte zerſprang, ſondern auch die Adern und Nerven ſeines durch befliges Blaſen aufgeſchwollenen Halſes zerriſſen. Carl der Große war zwar acht Meilen weit nach Gaſcogne hin davon entfernt; er konnte aber den Ton der Rolandiſchen Trompete deſſen ungeachtet vollkommen deutlich vernehmen. (— morientem in montibus Pyrenaeis *Rolandum* tanta virtute occiniſſe tubae, ut et ipſa per mediam ſcinderetur, venaeque intumentis colli nervique rumperentur: ſonus autem ad aures Caroli M., qui octo milliaribus verſus Gaſconiam aberat, illaeſus integerque perveniret. Cap. XXII.) Roland mag überhaupt ein großer Liebhaber dieſes Inſtruments geweſen ſeyn: denn ſeine elfenbeinerne Trompete, die er ſtets mit ſich ins Feld nahm, und ſelbſt blies, iſt ſehr berühmt.

Zweyter Abschnitt.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen.

§. 47.

Der Gebrauch der Musik bey den Gottesverehrungen der Aegyptier, Hebräer, Griechen und Römer ist schon im ersten Bande mit hinlänglichen Zeugnissen bestätigt worden. Es sey nun das Beyspiel dieser alten Völker, oder das eigene Gefühl von dem in der Musik liegenden Vermögen, fromme Gefühle zu erregen, zu befördern und zu unterhalten, gewesen, welches die ersten Christen veranlaßte einen ähnlichen Gebrauch auch bey ihren Gottesverehrungen von Musik zu machen; genug, wir wissen, daß sie es gethan haben, und daß sich die ersten Vorsteher der christlichen Gemeinden, oder die so genannten Kirchenväter sehr viele Mühe gaben, den einmal angenommenen Gesang für die allgemeine Erbauung so zweckmäßig einzurichten, als es nach dem Zustand der Künste ihres Zeitalters und ihrer Lage nur immer möglich war.

Das erste Beyspiel dazu scheint der Stifter der christlichen Religion selbst gegeben zu haben. Sein Lobgesang, welchen er in der Versammlung seiner Jünger kurz vor seinem letzten Gang an den Oehlberg gesprochen hat, wie Matthäus (Kap. 26. V. 30.) und Markus (Kap. 14. V 26.) berichten, ist wohl ein wahrer Gesang gewesen, und nicht bloß, wie einige wollen, gesprochen worden. Dieß beweiset die Benennung desselben mit dem Worte ὑμνησας. Außer dem Beyspiel, welches Christus hierdurch selbst gegeben hat, fehlt es auch nicht an Ermahnungen zum Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen, welche von den Aposteln gegeben worden sind. Paulus sagt in seiner ersten Epistel an die Korinther (Kap. 14. V. 15.): „Ich will Psalmen singen mit dem Geist, und will auch Psalmen singen mit dem Sinn. Hier redet er bloß von sich; aber in der Epistel an die Epheser ermahnt er auch seine Mitchristen zu einem ähnlichen Gebrauch des Gesangs. „Und redet unter einander, sagt er, von Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in eurem Herzen." (Kap. 5. V. 19.) Eine ähnliche Ermunterung enthält seine Epistel an die Kolosser, worin es abermals heißt: „Laßt das Wort Christi unter euch reichlich wohnen, in aller Weisheit: lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und geistlichen lieblichen Liedern; und singet dem Herrn in eurem Herzen." (Kap. 3. V. 16.) In der Apostelgeschichte wird Paulus selbst nebst dem Silas als singend in einem Kerker vorgestellt: „Um die Mitternacht aber beteten Paulus und Silas, und lobeten Gott." (Kap. 16. V. 25.) Und lobeten Gott, heißt hier so viel als: sie sangen Gott einen Lobgesang. (ὑμνουν τὸν Θεὸν.) Daß alles dieses nicht bloß beten oder reden bedeutet, und daß die Lobgesänge wirklich gesungen und nicht bloß gesprochen worden sind, wie man bisweilen hat behaupten wollen, läßt sich am unwidersprechlichsten aus dem Briefe St. Jakobi (Kap. 5. V. 13.) beweisen, worin ausdrücklich der Unterschied zwischen Beten und Singen bemerkt ist: „leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand gutes Muths, der singe Psalmen." Eben so hatte Paulus in der von ihm schon angeführten Stelle aus dem Briefe an die Korinther diesen Unterschied gemacht; denn er sagt: ich will beten mit dem Geist und will beten im Sinn; ich will auch Psalmen singen ꝛc. Die in dem Briefe an die Epheser enthaltene Stelle, worin von Psalmen, Lobgesängen und Liedern geredet wird, hat zu vielen Untersuchungen über den eigentlichen Unterschied dieser drey Gattungen von Gesängen Anlaß gegeben. In einigen wird behauptet, Paulus habe an

keinen Unterſchied gedacht, ſondern mit den drey verſchiedenen Benennungen eine einzige Sache andeuten wollen. In andern wird behauptet, daß man unter Pſalmen bloß diejenigen Geſänge zu verſtehen habe, die in dem bekannten von Esdra in Ordnung gebrachten Pſalmbuche enthalten ſind: unter Hymnen ſolche, die außer den Pſalmen ſich noch im alten und neuen Teſtamente finden, und unter Liedern (Canticis) oder Oden alle diejenigen Geſänge, welche von frommen Privatperſonen dem Inhalt der Schrift und religiöſen Empfindungen gemäß verfertigt worden ſind. So angenehm es ſeyn würde, zu wiſſen, ob die erſten Chriſten ſchon ihre Geſänge in gewiſſe Klaſſen geordnet haben, oder nicht: ſo unmöglich ſcheint es doch aus Mangel hinlänglicher Nachrichten geworden zu ſeyn, hierüber etwas zu beſtimmen, eben ſo wenig als wir je im Stande ſeyn werden, auszumachen, von welcher Beſchaffenheit der Lobgeſang geweſen ſeyn möge, welchen Chriſtus ſelbſt vor ſeinem letzten Gang an den Oehlberg geſungen hat. Gerbert führt einige Vermuthungen darüber an, und erzählt zugleich, daß ſich Carl der Große viele Mühe gegeben habe, zu erforſchen, ob ein ſo merkwürdiger Lobgeſang noch aufzufinden, oder völlig verloren ſey [68]).

§. 48.

Wenn die Therapeuten, wie Euſebius (Hiſt. eccleſ. Lib II. cap. 17.) geglaubt hat, eine chriſtliche Secte waren, von deren Lebensart und Gottesverehrung Philo (de vita contemplativa) eine ſo merkwürdige Beſchreibung macht, und welche nach der Meinung einiger Schriftſteller von den Apoſteln am früheſten zum chriſtlichen Glauben bekehrt worden ſind, ſo verdient die Art und Weiſe ihres gottesdienſtlichen Geſangs insbeſondre auch hier erwähnt zu werden. Sie ſangen das Lob Gottes in Hymnen, die ſie entweder ſelbſt verfertigt hatten, oder welche ihnen von ältern Weiſen hinterlaſſen waren. Auch ſangen ſie bey ihren Opfern und andern religiöſen Feyerlichkeiten ihre Proſodien und Hymnen in verſchiedenen Chören wechſelsweiſe auf eine ſehr zierliche Art. Nach geendigter Abendmahlzeit fingen ſie ihre Vigilien an, womit ſie die Nacht hinbrachten und auf folgende Art zu ſingen pflegten. Die Verſammlung beyderley Geſchlechts theilte ſich in zwey Chöre, in den Chor der Männer und in den Chor der Frauen. In beyden Chören wurde ein Anführer oder Vorſänger erwählt, der in vorzüglicher Achtung ſtand, und in der Muſik am erfahrenſten war. Alsdann ſangen ſie ihre aus vielen Sylbenmaßen und Modulationen beſtehenden Hymnen bald mit vereinten Stimmen alle zugleich, bald wechſelsweiſe, indem ſich die beyden Chöre auf eine geſchickte Art antworteten. Bisweilen ſangen auch einige einzeln, wobey ſie ſtets in ihrer Ordnung blieben, und mit großer Ruhe aufmerkten, ausgenommen bey gewiſſen Endigungen der Hymnen, welche ſie Ephymnia nennen, und wobey alle zugleich Männer und Frauen einfielen [69]). Einen völlig ähnlichen Gebrauch des Geſangs ſchreibt Baronius den Eſſäern zu, von

68) Carolum M. res haec perplexum tenuit, eaque de re ad *Alcuinum* (Epiſt. 106.) ſcripſit: Propter hoc ſumus non mediocri ſtupore perculſi, cur tantae dulcedinis hymnus, vel ab ipſo Domino, vel ſi a diſcipulis, in praeſentia tamen Domini dictus, ab Evangeliſtis omnibus ſit praetermiſſus. *„De Cantu et Muſica ſacra, T. I. pag. 26.* Aus den Hebräiſchen Alterthümern will man ſchließen, dieſer Lobgeſang ſey der 118te Pſalm geweſen, welchen die Juden noch jetzt das große Alleluja nennen. S. Joach. Hildebrandt Compendium veterum orandi rituum etc. pag. 78.

69) Hymnos canunt in Dei laudem, vel recens a ſe factos, vel pridem ab aliquo praeſcorum Vatum, qui carmina et cantica multa ipſis reliquerunt trimetri generis; Proſodias item et hymnos varios, qui ad libamina, ad aram, in ſtationibus quoque et choris concinuntur, diverſis, quae in choro ſunt, converſionum vicibus eleganter commenſurati. Poſt illum alii quoque ſigillatim canunt, ordinem ſuum ac decorem optime ſervantes, caeteris interim magna cum quiete attendentibus, praeterquam ubi ad extremas hymni partes accinenda ſunt, quae vocant *Epiphonema*.

deren Lebensart ebenfalls Philo in ſeinem Werke vom beſchaulichen Leben Nachricht gegeben hat. Doch gehen ſie von den Therapeuten ab, daß ſie mit ihren Geſängen auch Geberden verbinden, die eine Art heiligen Tanzes geweſen zu ſeyn ſcheinen. „Deinde (ſagt Philo) cantant hymnos in laudem Dei compoſitos variis metrorum carminumque generibus, nunc uno ore, nunc alternis, non ſine decoris et religioſis geſtibus et accentibus, modo prorſum retrorſumque gradum moventes, utcumque res poſtulat.“ Auch die Abtheilung in den Chor der Männer und Frauen nebſt dem zu jedem gehörigen Vorſänger hatten die Eſſäer mit den Therapeuten gemein. „Duo Chori (heißt es in der Nachricht des Philo) fiunt in medio coenaculo, alter virorum, alter feminarum: cuique ſuus incentor praeficitur honore praeſtans et canendi peritia.“ Obgleich die Eſſäer keine Chriſten waren, ſo wie es auch von den Therapeuten noch nicht ausgemacht iſt, ſo ſagt doch Euſebius ausdrücklich von den Gebräuchen beyder Secten, daß ſie den Gebräuchen der Chriſten ähnlich geweſen ſind. Alles was Philo von ihnen gemeldet hat, ſagt er, geſchieht auf eine ähnliche Art bey uns. Auch in unſern Verſammlungen erhebt ſich einer aus der Mitte, um einen Pſalm nach anſtändiger Melodie zu ſingen, ſo wie ihm, wenn er einen Vers vorgeſungen hat, die ganze Verſammlung antwortet [70]). Wenn er kurz vorher von ihren Vigilien redet, ſo ſagt er ebenfalls: ſicut apud nos moris eſt.

Einen Beweis, daß die Chriſten auch unter den härteſten Bedrückungen, die ſie in den erſten Zeiten beſonders unter den Regierungen des Nero und Trajan auszuſtehen hatten, dennoch ihren gottesdienſtlichen Geſang nicht aufgaben, giebt uns der jüngere Plinius in ſeinem Briefe, welchen er im Jahr 104. oder nach anderer Meinung im Jahr 111. als er Statthalter in Bithynien, einer Landſchaft in Kleinaſien war, an den Trajan ſchrieb. Man verfuhr damals ſo grauſam gegen die Chriſten, daß es ſchon genug war, den Namen eines Chriſten zu haben, um zum Tode verurtheilt zu werden. Da nun Plinius die Ungerechtigkeit eines ſolchen Verfahrens zwar fühlte, aber doch nicht wußte, wie er ſich dabey in ſeiner Statthalterſchaft verhalten ſollte, ſo meldete er in dieſer Abſicht ſo viel er von dem Leben der Chriſten erfahren hatte, dem Trajan, und bat um beſtimmte Vorſchrift, nach welcher er handeln könne. Manche hatten geſtanden, daß ſie Chriſten wären, und wurden hingerichtet; manche aber läugneten es aus Furcht vor dem Tode, opferten dem Bilde des Trajan, und läſterten ſogar Chriſtum. Sie geſtanden aber, ihr Verbrechen oder Verſehen habe hauptſächlich darin beſtanden, daß ſie an einem beſtimmten Tage vor Aufgang der Sonne zuſammen gekommen, Chriſto als einem Gott zu Ehren ein Lied unter einander abgeſungen, und ſich mit einem Eide verbunden hätten, keinen Diebſtahl, Straßenraub oder Ehebruch zu begehen, ihre Zuſagen zu erfüllen, und was ihnen anvertrauet worden ſey, nicht zu verläugnen oder zurück zu halten, wenn man es wieder fordere [71]). Tertullian erzählt die Sache auf eine ähnliche Art. Er ſagt: „Plinius ſecundus, cum provinciam regeret, damnatis quibus-

Tunc enim omnes ſimul viri et mulieres pariter exclamant. Peracta coena ſubdunt vigilias, in quibus pernoctare ſolent, et cantare hoc modo. Confeſtim ſurgunt omnes, ex utraque parte convivium quoddam celebraturi, et primum fiunt chori duo, virorum unus, alter mulierum. In utroque ſuus eligitur dux ac praecentor, qui ſimul et perſonae dignitate et arte antecellit. Deinde hymnos cantant in Deum, metris et modulationibus multis compoſitos, nunc junctis vocibus ſimul reſonantes, nunc ſibi invicem congrue reſpondentes.

70) Quae omnia ſupradictus vir (Philo) eo ordine, eademque conſequentia, qua apud nos geruntur, expreſſit. Et ut unus ex omnibus conſurgens in medio, pſalmum honeſtis modulis concinat, utque praecinenti et unum verſiculum omnis multitudo reſpondeat. *Hiſt. eccleſ. Lib II. cap. 17.*

71) Affirmabant autem, hanc fuiſſe ſummam vel culpae ſuae, vel erroris, quod eſſent ſoliti ſtato die ante lucem convenire, carmenque Chriſto, quaſi Deo, dicere ſecum invicem. *Plin. epiſt. Lib. X. ep. 97.*

dam chriſtianis, quibusdam gradu pulſis, ipſa tamen multitudine perturbatus, quid de caetero ageret, conſulit tunc *Trajanum* imperatorem: allegans, praeter obſtinationem non ſacrificandi, nihil aliud ſe de ſacramentis eorum comperiſſe, *quam coetus antelucanos ad canendum Chriſto, ut Deo.*" [72]) Von dieſen und ähnlichen Verfolgungen mag es auch herzuleiten ſeyn, daß die erſten Chriſten ihre Geſänge hauptſächlich zur Zeit der Nacht anſtimmten, nicht aber, um dadurch eine Vorſchrift zu befolgen, die den Chriſten auferlegt, ihr Leben in tiefer Wachſamkeit hinzubringen. Sie würden wahrſcheinlich ihre frommen Zuſammenkünfte lieber am Tage angeſtellt haben, wenn ſie gedurft hätten, und wenn ſie dadurch der Gefahr entdeckt zu werden nicht weit mehr ausgeſetzt geweſen wären.

§. 49.

Obigen Beyſpielen und den Ermunterungen der Apoſtel zu Folge, haben alſo die erſten Chriſten ſich des Geſangs in ihren Verſammlungen bedient, ſo viel und ſo oft ſie konnten, das heißt: ſo oft ſie es unter den Bedrückungen und Verfolgungen, worunter ſie die erſten Jahrhunderte hindurch lebten, wagen durften. Wir finden daher allgemein, daß die erſten Vorſteher und Lehrer der chriſtlichen Kirche neben andern Einrichtungen, die ſie zur immer beſſern Aufnahme und Verbreitung derſelben machten, auch ſtets Rückſicht auf den religiöſen Geſang als eines der kräftigſten Erbauungsmittel, Rückſicht genommen haben. Einer der älteſten dieſer Vorſteher iſt Clemens Romanus geweſen, der ſelbſt ein Gefährte des Apoſtel Paulus war, und der Römiſchen Kirche noch vor der Zerſtörung Jeruſalems vorgeſtanden hat. Er ſoll die apoſtoliſchen Conſtitutionen geſammelt haben, worin ſchon eine Verordnung die Kirchenſänger betreffend vorkommt, nach welcher der Vorſänger die Pſalmen und andere geiſtliche Lieder anſtimmen, die Gemeinde aber dieſelben ſodann nachſingen ſollte. Man bezweifelt es zwar, daß die Conſtitutiones eben ſo wie die Canones Apoſtolorum (ebenfalls eine Kirchenordnung) von den Apoſteln ſelbſt herrühren, weil derſelben bey keinem Schriftſteller der drey erſten Jahrhunderte Erwähnung geſchieht, und weil ſich kaum glauben läßt, daß die chriſtliche Kirche ſo frühe ſchon eine ſo ordentliche Einrichtung bekommen habe, als die in beyden Ordnungen enthaltenen Vorſchriften zu beweiſen ſcheinen; allein man kann dagegen anführen, daß die Römiſche Gemeinde die älteſte war, daß ihr Petrus und Paulus ſelbſt zuerſt vorſtanden, und daſelbſt den Märtyrertod litten, daß ſie folglich auch am erſten eine Einrichtung bekommen konnte, wie ſie in den erwähnten beyden Kirchenordnungen angegeben iſt. Auch in Rückſicht auf die Anſtellung eines beſondern Vorſängers findet dieß Statt, und kann folglich bloß auf die Römiſche Kirche gezogen werden. Denn von andern Gemeinden wiſſen wir, daß ſie noch keine beſtimmte Vorſänger hatten, und daß darin nur einzelne Mitglieder, die es verſtanden, zum Singen eines Pſalms oder andern geiſtlichen Liedes aufgefordert wurden.

§. 50.

Ebenfalls noch im erſten Jahrhundert, unter der Regierung Trajans lebte Ignatius, Biſchoff von Antiochien, der im Anfange des zweyten Jahrhunderts nach Rom gebracht, und als ein Märtyrer ſeines Glaubens in dem Amphitheater von Löwen zerriſſen wurde. Seiner Ermunterungen zum Geſang gedenkt Meibom in der Vorrede zur Ausgabe der alten muſikaliſchen Schriftſteller auf eine rühmliche Art: „Quam ſaepe Patrum antiquiſſimus, Ignatius, hujus ſcientiae verbis ad omnem chriſtianam virtutem hortatur, inſtigat, atque animorum concordiam a ſuaviſ-

72) *In Apologet. c. 2.*

sima nervorum concordia et harmonia commendat?" Ignatius bedient sich nehmlich musikalischer Ausdrücke, um dadurch die Schönheit christlicher Tugenden, Uebereinstimmung des Herzen ꝛc. recht anschaulich zu machen. So enthält sein Brief an die Epheser folgende Stelle: „Venerabile vestrum presbyterium, Deo digne constitutum, non minus quam citharae chordae, episcopo suo concordat, atque ex pluribus vocibus ac votis compositum unum cum illo voluntatis concentum edit." Und ferner: „Propter hoc in consensu vestro et consona charitate Jesus Christus canitur. Sed et singuli chorus facti estis: ut consoni existentes in consensu, melos Dei accipientes in unitate, cantetis in voce una." Diese bildliche Ermahnungen beweisen nicht bloß, daß Ignatius die Musik und ihre Wirkungen kannte, sondern auch daß er sie von den christlichen Gemeinden gebraucht wissen wollte. Daß er eine solche Absicht gehabt habe, beweist noch mehr der Umstand, daß man ihm auch die Einführung des Wechselgesangs in die Kirche zu Antiochien zuschreibt, von welcher Einführung in der Folge noch öfter geredet werden wird.

§. 51.

Justinus, ein Märtyrer aus dem zweytem Jahrhundert bezeugt ebenfalls in seiner Schutzschrift für die Christen an den Kaiser Antoninus Pius den Gebrauch des Gesangs in den christlichen Versammlungen. Er ist der einzige aus diesem Jahrhundert, welcher dieser christlichen Sitte besondere Erwähnung thut, da sich die übrigen Kirchenväter dieses Zeitraums, als Theophilus, Athenagoras, Tatianus und Irenäus hauptsächlich mit Bestreitung der heidnischen Einwürfe gegen das Christenthum beschäftigen. Seine hieher gehörigen Worte in gedachter Schutzschrift sind folgende: „Gratos nos illi exhibentes, rationales pompas et Hymnos celebramus, atque decantamus, quod nati simus, quod valetudini consultum sit, quod species rerum conserventur, quod vices annuae bene succedant, quod immortalitatem sperare liceat." Es ist nehmlich hier von den Agapen oder liebesmahlen die Rede, welche die ersten Christen wahrscheinlich nach der Vorschrift der Apostel (wie aus der Apostelgeschichte, und aus dem ersten Briefe Pauli an die Korinther zu sehen ist) noch lange fortgesetzt haben, und wobey stets gesungen wurde. Der Herausgeber der sämmtlichen Werke des Justinus aus der Congregation St. Mauri macht bey der angeführten Stelle die Bemerkung: „Satis perspicitur hymnos hic vocari tum psalmos Davidis, tum à Christianis ipsis composita carmina, quae in ecclesia cantari solebant." An einer andern Stelle eben dieser Schutzschrift sagt Justinus: „Precibus finitis, unusquisque laudem et gloriam rerum universarum Patri per nomen Filii, et spiritus sancti offert." Auch dieß waren Lobgesänge, die nicht gesprochen, sondern gesungen wurden.

§. 52.

Im dritten Jahrhundert ist Tertullian, der älteste Schriftsteller aus der lateinischen oder abendländischen Kirche einer der wichtigsten Zeugen vom Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen. Er redet sowohl von den in der heiligen Schrift enthaltenen, als von den erst neu erfundenen Gesängen. In seiner ausführlichen Beschreibung der Agapen sagt er: Wenn das Wasser zum Händewaschen und licht hereingebracht ist, so wird jeder aufgefordert, Gott öffentlich ein Lied, entweder aus der heiligen Schrift oder aus eigner Erfindung zu singen; daran erkennt man, welche Maße er im Trinken gehalten hat [73]). In seinen übrigen Schriften, z. B. in dem Buche

73) Post aquam manualem et lumina, ut quisque provocatur in medium Deo canere. *Apologet. cap.* de scripturis sanctis, vel de proprio ingenio poterit, 39.

de ſpectaculis, im zweyten Buch ad uxorem, im Buche de corona militis, de jejunio &c. finden ſich ebenfalls hin und wieder Stellen, die theils den Gebrauch des Geſangs in den chriſtlichen Verſammlungen aller Art bezeugen, theils dazu ermahnen.

§. 53.

Clemens von Alexandrien ſcheint etwas früher als Tertullian, aber doch ebenfalls im Anfang des dritten Jahrhunderts geblüht zu haben. Er war ein geborner Heide, ging aber zur chriſtlichen Religion über, und wurde als Lehrer an der katechetiſchen Schule zu Alexandrien ſehr berühmt. In ſeinen auf uns gekommenen Schriften finden ſich mehrere merkwürdige Stellen ſowohl von geiſtlicher als weltlicher Muſik. So giebt er in ſeiner Ermahnungsſchrift an die Heiden, nachdem er vorher von den Fabeln, den Amphion, Arion und Orpheus betreffend, ſo wie von den Sirenen und verſchiedenen heiligen Gebräuchen der Heiden geſprochen hatte, und nun zu den heiligen Geheimniſſen der wahren Kirche einladet, folgende Beſchreibung eines Chriſten-Chores: „Dieß iſt der auserwählte Berg des Herrn ꝛc. Ihn bewohnen die Töchter Gottes, ſchöne Lämmer, welche die ehrwürdigen Orgien feyern und ſich in einen Chor vereinigen. Der Chor beſteht aus Gerechten, ihr Lied iſt ein Lobgeſang auf den Allmächtigen, Jungfrauen ſingen, Engel preiſen, Propheten unterreden ſich mit einander während eine ſanfte Muſik erklingt“ [74]). Kurz nachher in eben dieſem Buche heißt es: „Wenn du auch in dieſen Chor aufgenommen ſeyn und dem unerſchaffenen, unſterblichen, einzigen wahren Gott lobpreiſen willſt, ſo ſinge mit uns vereint dem Herrn“ [75]). In einem andern Werke hat Clemens ein ganzes Kapitel muſikaliſchen Inhalts, mit der Ueberſchrift: Quomodo in convivis ſe recreare oporteat. Dieſes Kapitel findet ſich im zweyten Buch ſeines ſo genannten Aufſehers oder Führers der Jugend (Paedagogus) und iſt darin das vierte. Clemens will bey den Gaſtmahlen der Chriſten nur ſehr wenige Inſtrumente dulden. Die Pfeife (ſagt er) gehört für die Hirten; die Flöte (Tibia) für abergläubige Menſchen, die ſich derſelben beym Götzendienſte bedienen. Er will daher nur ſolche Inſtrumente gebraucht wiſſen, die in der Schrift vorgeſchrieben ſind, als die Trompete, die Cythara und das Pſalterium, welche Inſtrumente er mit einigen Theilen des menſchlichen Leibes auf eine bildliche Art vergleicht. So ſagt er z. B. durch die Cythara wird der Mund verſtanden, welcher vom Hauche wie von einem Plectro geſpielt wird [76]). Ueberhaupt ermahnt er vorzüglich zum Gebrauch der Pſalmen, Hymnen und Lieder nach der Vorſchrift des Apoſtel Paulus in der Epiſtel an die Koloſſer (Kap. 3. V. 16.); damit ſollen hauptſächlich die Gaſtmahle der Chriſten angenehm und fröhlich gemacht werden. Wenn aber einer der Anweſenden auf der Lyra oder Cythara ſpielen und dazu ſingen kann, ſo ſoll er keinem Tadel unterworfen ſeyn, weil er den gerechten König David ſodann nachahmt, der Gott lieb und angenehm war [77]). Zuletzt verwirft er den Gebrauch aller Liebeslieder bey ſolchen

74) Hic eſt mons Deo dilectus, qui non tragoediis, quaemadmodum *Citharoedi* argumentum dedit: Sed eſt dicatus veritatis actibus, mons ſobrius caſtis umbroſus ſylvis. In eo autem bacchantur, non fulmine ictae Semelis ſorores Maenades, quae in inceſta viſceratione carnium initiantur, ſed Dei filiae, pulcrae agnae, quae veneranda Verbi Orgia concelebrant, chorum moderatum congregantes: chorus ſunt juſti, canticum eſt Hymnus Regis omnium: pſallunt puellae, gloria afficiunt angeli, Prophetae loquuntur, editur ſonus muſicus. *Admonitio ad Gentes.*

75) Si velis tu quoque initiare, et chorum duces cum angelis circa eum qui eſt ingenitus, et ab interitu alienus, et qui ſolus eſt vere Deus, una nobiscum canite Deo Verbo. *Ibid.*

76) Per cytharam os intelligatur, quod ſpiritu tamquam plectro pulſatur. *Pardagog. Lib. II c. 4*

77) Et ſi ad Lyram vel citharam canere et pſallere noveris, nulla in te cadet reprehenſio. Hebraeum juſtum regem imitaberis, qui Deo eſt gratus et acceptus. *Ibid.* Man hat dieſe Stelle oft als einen Beweis angeführt, daß ſchon ſehr frühe Inſtrumente in der Kirche gebraucht worden ſind. Man hat aber vielleicht eben ſo oft dagegen erinnert, daß Clemens von Alexan-

Gastmahlen, läßt nur bescheidene und züchtige Harmonien zu, die nicht zu einem weichlichen Leben führen, will nur ernsthafte Modulationen, die die Mäßigkeit befördern, und warnt besonders vor dem Gebrauch chromatischer Harmonien, welche der schamlosen und geschmückten Buhlmusik überlassen bleiben sollen [78]).

§. 54.

Origenes war ein Schüler des Clemens von Alexandrien, und scheint von ihm außer andern Kenntnissen auch seine Liebe zur Musik angenommen zu haben. Schon in seinem achtzehnten Jahr, nehmlich im 202ten Jahr wurde er der Gehülfe oder Nachfolger seines Lehrers an der Katechetenschule zu Alexandrien, wobey er auch zugleich Unterricht in der weltlichen Gelehrsamkeit ertheilte. Unter dieser weltlichen Gelehrsamkeit war auch die Musik begriffen, die er vorzüglich lehrte, um dadurch den Heiden das Christenthum einzuflößen. Gerbert (de cantu et musica sacra) war dieser Meinung, denn er sagt: „*Origenes* musicam docendo gentibus religionem instillavit christianam." Und Hieronymus bezeugt das nehmliche in seinem Werke de viris illustribus, worin es heißt: dialecticam quoque et geometriam, et arithmeticam, *musicam*, grammaticam et rhetoricam omniumque philosophorum sectas ita didicit, ut studiosos quoque secularium litterarum sectatores haberet, et interpretaretur eis quotidie, concursusque ad eum miri fierent: *quos ille propterea recipiebat, ut sub occasione secularis litteraturae in fide Christi eos institueret.*

In seiner Erklärung der Psalmen nimmt Origenes öfters Gelegenheit von Musik zu reden. Besonders geben ihm die Aufschriften der Psalmen Veranlassung dazu. Ihm scheinen diejenigen Psalmen, welche die Aufschrift haben: auf Gittith oder auf der Kelter (nehmlich der achte, achtzigste und drey und achtzigste,) eine Versammlung der Kirche und eine Menge von Zusammenkünften anzuzeigen, weil durch die Verbindung von vielen ein Gebet und ein Gesang Gott dargebracht wird: so wie in der Kelter aus vielen und mancherley Trauben eine Weinmischung entsteht. Auch der achtzigste Psalm, welcher von der Kelter handelt, befiehlt allen Völkern, [illegible] Gott der Propheten einen Lobgesang zu singen, denn es heißt: Singet fröhlich Gott, der unsre Stärke ist: jauchzet dem Gott Jakob [79]). Gegen den Celsus und dessen Spöttereyen auf die Christen, sagt er, daß die Griechen

drien in dieser Stelle nicht vom öffentlichen Gottesdienst der Christen, sondern nur von ihren Gastmahlen rede. Man hat aber bey diesen Erinnerungen nicht daran gedacht, daß diese Gastmahle in den Zeiten des Clemens ein Theil des öffentlichen Gottesdienstes waren, und daß sie noch bis auf die Zeit des Augustinus und vielleicht noch länger fortgedauert haben. Augustinus selbst, der sich viele Mühe gab sie abzuschaffen, und seine Absicht auch endlich erreichte, erzählt den Ursprung dieser Gewohnheit in seiner 29sten Epistel. Als nehmlich die Heiden anfingen, haufenweise Christen zu werden, wollten sie nicht gerne ihre festlichen Mahlzeiten zu Ehren der Götter fahren lassen; man verstattete ihnen also etwas Aehnliches an den Festen der Märtyrer, damit sie nur nach und nach an christliche Mäßigkeit gewöhnt werden möchten. Unter solchen Umständen kann also obige Stelle allerdings zum Beweise dienen, daß die Christen der ersten Jahrhunderte, wenigstens bey ihren Märtyrerfesten sich der Instrumente zur Begleitung ihres Gesangs bedient haben.

78) Verum amatoria quidem procul abfint cantica. — Sunt enim admittendae modestae et pudicae harmoniae: contra a forti et nervosa nostra cogitatione vere molles et enerves harmoniae amandandae quam longissime, quae improbo flexuum vocis artificio, ad delicatam et ignavam vitae agendae rationem deducunt. Graves autem et quae ad temperantiam pertinent modulationes ebrietati ac proterviae nuntium remittunt. Chromaticae igitur harmoniae, impudenti in vino proterviae, floribusque redimitae et meretriciae Musicae, sunt relinquendae. *Ibid.*

79) Psalmi pro torcularibus inscripti, qui tres sunt, nempe *octavus*, *octogesimus* et *octogesimus tertius* videntur mihi congregationem Ecclesiae, et multitudinem conventuum, coetumque significare: siquidem ex multis unam orationem, unamque canticorum mo-

chen Griechisch, die Römer Lateinisch und so alle einzelne Völker in ihrer Muttersprache zu Gott beten, und ihn nach allen Kräften mit Lobliedern preisen [80]). Noch mehrere Stellen worin Origenes den Gebrauch des Gesangs in der ersten christlichen Kirche bezeugt, und dazu ermuntert, können bey Gerbert am angeführten Orte nachgelesen werden.

§. 55.

In eben diesem dritten Jahrhundert hat auch der berühmte Kirchenlehrer und Bischoff zu Carthago, Cyprianus gelebt, welcher in einem seiner auf uns gekommenen Werke: *de oratione dominica*, welches im Jahr 252 geschrieben ist, und vom Augustinus für eines seiner wichtigsten erklärt wurde, ebenfalls des Kirchengesangs gedenkt, und zwar hauptsächlich erinnert, daß er nicht mit schlechten unausgebildeten Stimmen verrichtet werden soll. Et quando (sind seine Worte) in unum cum fratribus convenimus, et sacrificia divina cum Dei Sacerdote celebramus, verecundiae et disciplinae memores esse debemus, non passim ventillare preces nostras inconditis vocibus." Was die Ergetzlichkeiten bey den Gastmahlen der Christen betrift, so ist Cyprian der Meinung, daß sie keinesweges ohne Gesang seyn sollen. Psalmen sollen ertönen und mit wohlklingenden Stimmen soll vorgesungen werden. Seine Worte (ad Donatum) sind: „Nec sit vel hora convivii gratiae caelestis immunis: sonet psalmos convivium sobrium; et ut tibi tenax memoria est, voce canora aggredere hoc munus ex more: magis cariissimos pascet, si sit nobis spiritualis auditio, prolectet aures religiosa mulcedo."

§. 56.

So wie in den ersten drey Jahrhunderten, aller Verfolgungen ungeachtet, welche die Christen von den Heiden zu erdulden hatten, dennoch der Gesang in den christlichen Versammlungen nach besten Kräften befördert wurde, so wurde er nachher in den folgenden Jahrhunderten, bey immer mehrerer Ausbreitung der christlichen Religion und bey der dadurch entstehenden immer größern Sicherheit in der Ausübung derselben, von den Lehrern und Vorstehern der Gemeinden zu einer noch wichtigern Angelegenheit gemacht. Die Zeugnisse darüber vermehren sich daher von diesem Zeitpunkt an sehr ansehnlich. Es wird mir aber, um allzu große Weitläuftigkeit zu vermeiden, vergönnt seyn, nur einige der wichtigsten auszuheben. Basilius, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Chrysostomus, ꝛc. sind nicht bloß in der Kirchengeschichte überhaupt wichtig; sie sind es auch in der Geschichte der Kirchenmusik, weil sie für alles thätig waren, was die Verbreitung der christlichen Religion befördern, und ihre Ausübung feyerlich, erbaulich und anziehend machen konnte.

Basilius, der im Jahr 379 starb, giebt uns in seinen hinterlassenen Briefen eine vortreffliche Beschreibung von dem zu seiner Zeit in der ganzen christlichen Kirche schon allgemein eingeführten Gesang. Unter der Sammlung von 428 Briefen, welche ihm zugeschrieben werden, gehört der sechs und neunzigste hierher, welcher an die Christen zu Neocäsarea gerichtet ist, die den Gebrauch des christlichen Gesangs gemißbilligt haben. „Ad id vero (sagt er) quod propter psalmodias accu-

dulationem in Ecclesia Deo offeri contingit: quemadmodum in torcularibus ex multis, ac diversis vitibus una vini mixtio conficitur . . . . octogesimus quoque psalmus, cum de torcularibus agat, jubet omnes gentes Prophetarum Deo hymnum referre: sic autem habet: Exultate Deo adjutori nostro, jubilate Deo Jacob.

80) Graecos, dicit, Graece, Romanos Latine, et sic singulas gentes Deum propria lingua precari, hymnosque pro viribus concelebrare. *Apud Gerbert. de Musica sacra, T. I. pag. 29.*

famur: quare potissimum simpliciores perterrefaciunt, qui vos traducunt: hoc habeo quod dicam: quod videlicet, qui jam obtinuerunt ritus, omnibus ecclesiis Dei concordes sunt et consoni. De nocte siquidem populus consurgens, antelucano tempore domum precationis petit: inibique labore et tribulatione de lacrymis indeficientibus facta ad Deum confessione, tandem ad orationem surgentem ad psalmodiam instituuntur. Et nunc quidem in duas partes divisi, alternis succinentes psallunt: atque ex eo simul eloquiorum Dei exercitationem ac meditationem corroborant, et cordibus suis attentiorem, rejectis vanis cogitationibus mentis solidiatem suppediant. Deinde uni ex his hoc muneris datur, ut quod canendum est, prior ordiatur, reliqui succinunt: atque ita in psalmodiae varietate, precibusque subinde interjectis, noctem superant. Illucescente jam die, pariter omnes velut uno ore, ac corde uno, confessionis psalmum Domino offerunt: ac suis quisque verbis respiscentiam profitentur. Horum gratia si nos fugius; fugiens simul et Aegyptios, fugiens Lybiam utramque, Thebaeos, Palaestinos, Arabes, Phoenices, Syros et qui ad Euphratem habitant, et omnes (ut semel dicam) apud quos vigiliae ac preces, communesque psalmodiae in pretio sunt." In seiner 4ten Epistel redet er eine gefallene Jungfrau mit folgenden Worten an: Recordare dierum tranquillorum, et noctium illuminatarum, et cantilenarum spiritualium, et psalmodiae sonorae, et precum sanctarum." Unter seinen Sermonen, welche ein gewisser Simeon Logothéta aus seinen Schriften gezogen hat, findet sich auch einer, welcher von der Art und Weise handelt, wie man heidnische Bücher lesen soll, wobey er zugleich Gelegenheit nimmt, die Nachtheile der weltlichen Musik zu zeigen, und dagegen den Christen den Gebrauch einer bessern vorzuschlagen. „Sed musica ((heißt es) altera, quae et melior existit et ad meliora perducit, considerandа nobis est, qua usus David, factorum carminum auctor, furorem regis, atque insaniam, ut ajunt, sedavit." Seine erste Homilie fängt er mit einer schönen Lobrede auf die Musik an, worin er den Nutzen des Psalmsingens für jedermann beschreibt, und zuletzt ausruft: O sapiens magistri inventum, qui artem, qua simul canemus et utilia discemus, excogitavit." Ueberhaupt ist Basilius als derjenige anzusehen, welcher den Kirchengesang in der morgenländischen Kirche mit eben solchem Eifer befördert hat, mit welchem Ambrosius dasselbe in der abendländischen Kirche that. Es gebühret ihm daher mit Recht unter den Beförderern und Verbesserern des Kirchengesangs eine der ersten Stellen, die er sowohl durch seine Thätigkeit für diese Sache, als auch durch die Streitigkeit, in welche er um seiner Verbesserungen willen, die er in der Psalmodie einführen wollte, mit den Christen von Neocäsarea gerieth, sehr wohl verdient hat.

§. 57.

Daß Ambrosius den Gebrauch des Gesangs in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche bezeugen werde, ist um so weniger zu bezweifeln, da er selbst eine eigene Art von Kirchengesang in seiner Gemeinde zu Mayland eingeführet hat, die noch in unsern Tagen den Namen des Ambrosianischen Gesangs von ihm führt. Er wird für einen gebornen Gallier gehalten, weil sein Vater kaiserlicher Statthalter in dieser Provinz war. Aber weder der Ort noch das Jahr seiner Geburt sind genau bekannt. Walther (im musik. Lex.) giebt zwar Trier oder Arles als Geburtsort, und 333 als Geburtsjahr an. Beydes ist aber ungewiß. Man weiß nur, daß er im Jahr 398 als Bischoff zu Mayland gestorben ist.

Als ihn die Kaiserin Justina nöthigen wollte, den Arianern eine Kirche zu überlassen, und ihn nachher, als er dieses verweigerte, mit großem Eifer verfolgte, wachte seine Gemeinde mehrere

Nächte hindurch in dieſer Kirche mit ihm. Damit ſie nun nicht vor Traurigkeit ermüden möchte, ließ er nach Art der morgenländiſchen Gemeinden, Loblieder und Pſalmen ſingen. Dieß ſoll ums Jahr 374 geſchehen ſeyn, (nach den Benedictinern aber, die die Lebensgeſchichte des Ambroſius aus deſſen Werken gezogen haben, erſt im Jahr 386.) und man rechnet die Einführung des Geſangs in die abendländiſchen Kirchen von dieſer Zeit an, weil ſeitdem dieſer Gebrauch nicht nur in dieſen Ländern fortgedauert hat, ſondern auch bis auf die Zeiten des Gregorius *M.* immer mehr verbreitet worden iſt. Dieß erzählt Auguſtinus in ſeinen Confeſſionen (Lib. IX. cap. 7.). Außerdem ſchreibt ihm auch Paulinus (Vita S. Ambroſii, p. IV.) welcher obige Geſchichte ebenfalls erzählt, noch die Einführung der ſo genannten Wechſelgeſänge (Antiphonen) zu, eine Art zu ſingen, die ihren erſten Urſprung in der morgenländiſchen Kirche genommen zu haben ſcheint, und vom Ambroſius wahrſcheinlich nur auf die abendländiſchen Kirchen verpflanzt worden iſt. Es iſt daher wohl ein Irrthum, wenn man glaubt, Ambroſius habe überhaupt allen Geſang zuerſt in der abendländiſchen Kirche eingeführt, und es ſey vor ſeiner Zeit gar nicht darin geſungen worden. Es iſt vielmehr ſehr wahrſcheinlich, und Mabillon hat es bewieſen [81]), daß alles, was er in dieſer Rückſicht in der Mayländiſchen Kirche verändert und neu veranſtaltet hat, nur darin beſtand, daß er ſtatt des vorher üblichen Singens einzelner Perſonen, oder bloß des Clerus, die ganze Gemeinde, ſo wie es in der morgenländiſchen Kirche gewöhnlich war, ſingen ließ. Ob übrigens Ambroſius außer dem allgemeinen Geſang der ganzen Gemeinde, und außer dem Wechſelgeſang, auch in der innern Beſchaffenheit ſeines von den morgenländiſchen Kirchen entlehnten und in der ſeinigen eingeführten Geſangs etwas Eigenes gehabt habe, wodurch er in der Folge von dem Gregorianiſchen unterſchieden wurde, ſoll alsdann erſt näher beſtimmt werden, wenn von den Veränderungen die Rede ſeyn wird, die Gregorius *M.* im Kirchengeſange gemacht hat.

Ambroſius muß ein ſehr warmer Freund des Geſangs geweſen ſeyn. Dieß erhellt nicht bloß aus dem, was ſchon von ſeinen muſikaliſchen Veranſtaltungen für die Mayländiſche Kirche geſagt iſt, ſondern auch aus mehrern Stellen ſeiner Schriften. In ſeiner Erklärung des 118ten Pſalms im erſten Band ſeiner ſämmtlichen Werke nach der Ausgabe der Benedictiner, worin er beſonders den moraliſchen Verſtand zu entwickeln, und dadurch ſeine Auslegung fürs Leben nützlich und brauchbar zu machen geſucht hat, ſagt er im Vorbericht: „So angenehm die ganze Sittenlehre iſt, ſo ergetzt ſie doch Ohren und Herzen am meiſten durch anmuthige und ſüße Geſänge.“ Seine anmuthigen und ſüßen Geſänge ſind aber von den theatraliſchen und chromatiſchen der Heiden, die das Herz für die Eindrücke der ſinnlichen Liebe empfänglich machen, und die er deßwegen tödtlich nennt, ſehr unterſchieden, wie man aus einer Stelle ſeiner Schöpfungsgeſchichte (Hexaëmeron, Libri VI. im erſten Bande ſeiner Werke, von S. 1—142.) deutlich ſehen kann, wo er die heiligen Geſänge der Chriſten den ſchädlichen theatraliſchen entgegen ſetzt: „Quos (ſagt er) non mortiferi cantus cromatum ſcenicorum quae mentem emolliant ad amores, ſed concentus eccleſiae, et conſona circa *Dei* laudes populi vox, et pia vota delectent.“ Ueberhaupt war Ambroſius ein ſo großer Freund vom Kirchengeſang, daß er den Nutzen deſſelben für Erbauung, Aufheiterung ꝛc. kaum groß genug anzugeben weiß. In der Vorrede zur Erklärung des erſten Pſalms (Opp. T. I. pag. 740.) läßt er ſich am weitläuftigſten darüber aus. „Was iſt ſchöner, (ſagt er) als ein Pſalm? Er iſt das Lob Gottes, und ein wohlklingendes Glaubensbekenntniß der Chriſten. Der Apoſtel befiehlt zwar, daß das Frauenzimmer in der Kirche ſchweigen ſoll; aber die Pſalmen ſingen ſie ſehr gut. Zum Pſalmſingen iſt jedes Alter, jedes Geſchlecht

81) De curſu Gallicano, §. 1. n. 3. pag. 381.

geschickt. Die Alten legen benm Singen derselben die Strenge und Ernsthaftigkeit ab, und Jünglinge und Mädchen singen ohne Gefahr mit ihren süßen und beesamen Stimmen. Was hat man nicht für Arbeit in der Kirche, (fähret er fort) um das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn bloß vorgelesen wird? So bald aber der Psalm ertönt, wird sogleich alles still, (ipso sibi est effector silentii.) Psalmen können Könige und Kaiser singen, wie das Volk. Sie werden ohne Mühe gelernt, und mit Lust im Gedächtniß behalten. Sie machen die Uneinigen einig, und versöhnen die Beleidigten. Wer wird dem nicht verzeihen, mit dem er vereint seine Stimme zu Gott erhebt? Im Psalm ist Lehre und Anmuth zugleich. Er wird zum Vergnügen gesungen und zum Unterricht gelernt. Was man mit Zwang lernt, dauert nicht; was man aber mit Vergnügen einmal gelernt hat, geht nie verloren ꝛc. Dulcis igitur est cantilena, (sagt er T. I. p. 1052.) quae non corpus effeminat, sed mentem animumque confirmat.

§. 58.

Des h. Augustinus ist schon im ersten Bande dieser Geschichte unter den Römischen Schriftstellern gedacht worden; eben so sind schon einige Stellen aus seinen Schriften, die den Kirchengesang betreffen, in der diesem Bande vorgesetzten Einleitung angeführt, woraus man sehen kann, mit welcher Rührung er die in der Mayländischen Kirche von Ambrosius eingeführten Psalmen und Loblieder anhörte, als er in eben dieser Kirche getauft wurde. Ob es gleich eine irrige Meinung ist, daß er den dieser feyerlichen Gelegenheit gemeinschaftlich mit dem Ambrosius den so genannten Ambrosianischen Lobgesang: Te Deum laudamus gedichtet und gesungen habe, weil gar keine Zeugnisse darüber vorhanden sind, und weil er selbst in seinen Schriften nirgends dieser Sache erwähnt, die ihm doch gewiß nicht gleichgültig gewesen seyn müßte: so hat er doch noch von andern Seiten so entschiedene Verdienste um die Beförderung des heiligen Gesangs und um die Verbreitung richtiger Begriffe vom Werthe und Nutzen desselben, daß er auch hier unter den Zeugen des allgemeinen Gebrauchs des Kirchengesangs nicht übergangen werden darf.

Augustinus war, ehe er sich vom Ambrosius taufen ließ, unter der Secte der Manichäer gewesen. Da diese Secte allen Kirchengesang verwarf, so machte ihr Augustinus deßwegen bittere Vorwürfe, als er sich von ihr zurückgezogen hatte, und nun anfing, ihre Lehren überhaupt zu bestreiten. Ein Mann, der wie Augustinus für alle Wissenschaften und Künste eine so entschiedene Neigung hatte, konnte sie unmöglich gerne von den allgemeinen Gottesverehrungen, zu welchen er sich nun bekannte, ausgeschlossen sehen. Er wirft daher den Manichäern vor, es seyen ihnen die Sacramente und Arzneymittel unbekannt, und sie wütheten gegen solche Dinge, wodurch sie gesund werden könnten. (Quod illa medicamenta nescirent, et insanirent adversus antidotum, quo sani esse potuissent.) Sein Eifer für die Ausbreitung des Kirchengesangs war so groß, daß er ihn gerne in der ganzen Welt eingeführt hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre. Er sagt daher in seinen Confessionen (Lib. IX. cap. 4.) worin er abermals beklagt, daß die Manichäer so kräftige Hülfsmittel der Erbauung, wie die Gesänge und Psalmen sind, verwerfen: Quas tibi voces dabam in psalmis illis, et quomodo in te inflammabar ex iis, et accendebar eos recitare, si possem, toto terrarum orbe adversus typhum generis humani! Et tamen toto orbe cantantur, et non est, qui se abscondat a calore tuo." Vom König David sagt er: er habe die heilige Musik sehr geliebt, und uns zum Studium derselben mehr ermuntert, als irgend ein anderer Dichter. (Amavit enim vir ille Sanctus David musicam piam, et in ea studia nos magis ipse, quam ullus alius auctor accendit. Epist. CXXXI. ad Memorium.) Der allgemeine Gebrauch des Gesangs in der christlichen Kirche ist nach ihm von Christo selbst und von den Aposteln befohlen

werden. „Cujus ipsius Domini (sagt er) et Apostolorum habemus documenta et exempla et praecepta." (Epist. 119) In seiner 55sten Epistel, (ad inquisitiones Januarii. Lib II. pag. 96.) erwähnt er des Gesangs der Afrikanischen Christen, und sagt davon, das Singen der Psalmen und Lobgesänge beym öffentlichen Gottesdienst könne durch die heilige Schrift vertheidigt werden, sey auch sehr nützlich, um gottselige Bewegungen in den Gemüthern zu erregen; allein es sey zu beklagen, daß die meisten Christen in den Afrikanischen Gemeinden darin zu träge wären. Es sey ihnen daher von den Donatisten der Vorwurf gemacht worden, daß sie die Lieder der göttlichen Propheten zu nüchtern sängen. Dagegen sängen die Donatisten (fährt er fort) ihre nach menschlicher Art verfertigten Psalmen wie Betrunkene. Als eine Merkwürdigkeit verdient hier noch angeführt zu werden, daß Augustinus gegen die Donatisten, welche in Afrika eine ansehnliche, den katholischen Christen weit überlegene Parten ausmachten, einen besondern Gesang Psalmus contra partem Donati, pag 1 — 6. T. IX. Opp.) verfertigte, ihn dem Volke in die Hände zu bringen, und dadurch jene Parten zu schwächen suchte. Man nennt diesen Psalm das alphabetische Volkslied; das Betragen der Donatisten wird darin von ihrem Ursprunge an geschildert, und die katholischen Christen sollen daraus lernen, sich vor den Donatisten zu hüten. Schröckh (christl. Kirchengeschichte, B. 15. Seite 321.) erinnert bey Erwähnung dieses Volksgesanges, daß der Verfasser desselben die dazu erforderlichen Talente nicht besessen habe, und daß er vorzüglich viel zu lang gerathen sey; er glaubt aber dennoch, daß Augustinus seinen Zweck dadurch nicht verfehlt habe, nur sollten mehrere Stellen wie folgende: „laßt uns also den Frieden umfassen! Was geht uns das ehemals Geschehene an?" darin enthalten seyn. Die Absicht, warum dieser Gesang verfertigt und verbreitet worden ist, erzählt Augustinus (Retract. Lib II. cap. 8.) selbst: Volens causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotorum notitiam pervenire, et eorum, quantum fieri posset, per hos inhaerere memoriae, psalmum, qui eis cantaretur, feci."

Auch gegen einen gewissen Hilarius, welchen Tillemont (Artik. 114.) irriger Weise für einen Bischoff von Arles ausgiebt; und welcher nicht nur gegen Priester und Kirchenceremonien, sondern insbesondre gegen den Kirchengesang eiferte, mußte Augustinus zu Felde ziehen. In seinen Retractionen (Lib. II. cap 11.) erzählt er die Sache selbst, und zwar so, daß man sieht, er habe den Hilarius zurecht gewiesen, und alle fernere feindselige Angriffe desselben auf den Kirchengesang völlig abgewendet. Denn man man hörte nachher keine Widerrede mehr, und der Kirchengesang wurde von allen Vorstehern der Gemeinden nach wie vor begünstigt [82]). Die Schrift selbst gegen diesen Hilarius ist aber nicht mehr vorhanden.

Merkwürdig ist es, daß dieser große, in der Römischen Kirche selbst wegen seiner mannigfaltigen Gelehrsamkeit so sehr geschätzte Kirchenlehrer, bisweilen so übertriebene Bedenklichkeiten beym Genuß der unschuldigsten Gaben Gottes hatte, daß er sich der Sünde fürchtete, so bald sie ihm ein großes Vergnügen machten. So erzählt er in seinen Confessionen (Lib. X.) selbst, daß er das Vergnügen, welches man beym Genuß der Speisen und des Getränkes empfindet, für eine sündliche Lust hielt, und deßwegen Nahrungsmittel nur als eine Arzeney gegen Hunger und Durst gebrauchte. Schöne Gestalten sah er zwar gerne, hielt aber das Vergnügen an ihnen ebenfalls für gefährlich und sündlich, und erhob deßwegen, um solcher Versuchungen los zu werden, seine unsichtbaren Augen zu Gott. Am gefährlichsten waren ihm die Ergetzlichkeiten des Ohrs; wenn

82) S. Quenstedts Antiq. Bibl. Cap. 4. pag. 253.

schön gesungen wurde, konnte er sich selten der Thränen enthalten. „Quantum flevi (sagt er im 6ten Kap. des 9ten Buchs des Confessionen zum Ambrosius) in Hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter". So bald er nun merkte, daß der Gesang in einer gewissen Art ihm besser gefiel als in einer andern, so hielt er das größere Vergnügen für eine unerlaubte fleischliche Lust, und fürchtete, der Inhalt der Lieder möchte bloß der schmeichelnden Töne wegen Eingang bey ihm finden. In den Anfällen solcher Bedenklichkeiten kam es ihm bisweilen an, allen anmuthigen Gesang der Psalmen von seinen Ohren und aus der Kirche wegzuwünschen, so sehr er sich vorher Mühe gegeben hatte, ihn zu befördern. Er war sodann oft Willens, die Psalmen, so wie es Athanasius zu Alexandrien eingeführt hatte, mehr hersagen als singen zu lassen.

Noch sehr viel andere Stellen aus den zahlreichen Schriften des Augustinus könnten angeführt werden, worin er überall entweder den Gebrauch der heiligen Musik empfiehlt, oder seine Meinung über den Nutzen und die Wirkung desselben äußert. Das bisher Gesagte wird aber zur gegenwärtigen Absicht hinreichend seyn.

Nur muß noch etwas von dem Geiste desjenigen Werks gesagt werden, welches Augustinus besonders von der Musik geschrieben hat, und von welchem in dem ersten Bande der Geschichte die Ueberschriften der Kapitel zwar angegeben, aber keine nähere Bemerkungen hinzu gefügt sind, woraus man auf den eigentlichen Inhalt derselben schließen könnte. Dieses Werk über die Musik hat Augustinus schon in seinen frühern Jahren, als er noch in Mayland war, angefangen; es wurde aber erst im Jahre 389 nach seiner Rückkehr (er war zu Tagaste in Afrika geboren) in sein Vaterland vollendet. Die fünf ersten Bücher sind nach seinem eigenen Geständniß (Epist. CI. pag. 208. T. II.) sehr schwer zu verstehen, wenn man die darin sprechenden Personen nicht gehörig unterscheidet. Uebrigens wird darin der Begriff von Musik entwickelt; die Arten und Verhältnisse der zum Wohlklang abgemessenen Bewegungen werden erklärt; es wird von den Silben und metrischen Füßen, besonders vom Rhythmus oder Takt; vom Metrum oder Silbenmaß, und von Versen mit ihren verschiedenen Gattungen gehandelt. Der gesammte Inhalt dieser fünf Bücher, schränkt sich also, wie man sieht, bloß auf die ersten Anfangsgründe der Singekunst ein. Das sechste Buch empfiehlt er vorzüglich solchen Lesern, die sich mit der weltlichen Gelehrsamkeit beschäftigen, darin in Irthümer verwikelt werden, und ihre schönen Geistesgaben an nichtswürdige Dinge verwenden, ohne zu wissen, wie etwas für ihr Vergnügen daben zu gewinnen sey. Nach solchen Vorbereitungen kommt er auf eine sehr gezwungene Weise auf allerley Bemerkungen über den eigentlichen Gegenstand einer vernünftigen, nicht aber fleischlichen Belustigung an Gesang und an Tönen, und an der ewig dauernden Wahrheit; ferner auf die Reitzungen zur Liebe Gottes, welche die Seele in so vielen angenehmen Verhältnissen und in der allgemeinen Ordnung der Natur findet; sodann auf die vier Haupttugenden, wodurch die Seele vollkommen gemacht werde, nehmlich die Klugheit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Gerechtigkeit, die ihr auch noch im künftigen Leben eigen bleiben sollen: und endlich auf die harmonischen Zahlen und Bewegungen überhaupt, die ihn oft zu wahren Spielereyen verführen. Also findet sich in diesem Werke über die Musik genau genommen nur sehr wenig eigentlich musikalisches, ausgenommen was in den ersten Büchern vom Rhythmus und von den dazu gehörigen Dingen vorkommt. Augustinus hat in seinen Retractionen verschiedene Verbesserungen einiger Stellen des sechsten Buchs vorgeschlagen, die aber von solcher Beschaffenheit sind, daß sie hier ganz wohl unangeführt bleiben können.

§. 59.

Chrysostomus, dessen eigentlicher Name Johannes war, wurde im Jahr 354. zu Antiochien von heidnischen Aeltern geboren. Er verlor sehr frühe seinen Vater; wurde aber doch sehr sorgfältig von seiner Mutter erzogen, weil er große Hoffnung von sich gab. In seinem 23sten Jahre wurde er nebst seiner Mutter von dem Bischoff Meletius zu Antiochien getauft. Der Umfang seiner Kenntnisse sowohl im Christenthum als in der weltlichen Gelehrsamkeit, besonders aber seine vorzügliche Beredsamkeit, worin er den Libanius zum Lehrer hatte, verschaffte ihm bald die wichtigsten Aemter in der christlichen Kirche, verwickelte ihn aber auch zugleich in alle Streitigkeiten der zu seiner Zeit vorhandenen Secten, die ihm besonders die letzten Tage seines Lebens sehr erbittert haben. Nach seiner Taufe wurde er zuerst vom Meletius zum Vorleser der Gemeinde zu Antiochien bestellt. Nachher wurde er nach und nach Diakonus, Presbyter, Einsiedler und zuletzt Patriarch von Konstantinopel. Sein moralischer Charakter soll so vortrefflich gewesen seyn, daß man von ihm sagt, er habe nach seiner Taufe nie geschworen, gelästert, gelogen oder gesucht, auch sich nie eine Spötterey erlaubt.

Was ihn hier aber besonders merkwürdig macht, ist der Antheil, den er sowohl an der Einführung als an der Verbesserung des Kirchengesangs unter den Gemeinden, unter welchen er lebte, genommen hat. Diodorus und Flavianus, welche beyde zuerst in der Kirche der benannten Stadt den Wechselgesang eingeführt haben sollen, waren seine Freunde und Lehrer in den zur christlichen Religion gehörigen Kenntnissen. Hier wurde Chrysostomus so an die Pracht gewöhnt, welche der Gottesdienst durch diese Gesänge erhielt, daß er die nehmliche Art des Gesangs auch in die Kirche zu Konstantinopel einführete, als er daselbst im Jahr 398. Bischoff geworden war. Die Veranlassung dazu war folgende: Theodosius hatte den Arianern zu Konstantinopel ihre Kirchen genommen, und ihnen nur einige in den Vorstädten übrig gelassen. Diese Secte war aber in dem Vertrauen auf die große Anzahl ihrer Anhänger so übermüthig, daß sie es wagte, in den Nächten vor den zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen, nehmlich vor dem Sonnabend und Sonntag, sich unter den bedeckten Gängen der Stadt zu versammeln, sich in Chöre zu theilen, und mit einander abwechselnd fast die ganze Nacht hindurch lieder zu singen. (ὕμνοι ἀντιφωνοι sagt Socrates Lib. IV. cap. 8.) hymnos apte ad Ariam haeresim compositos, alternatim sibi respondentes canebant.) Sozomenus erzählt die nehmliche Geschichte (Lib. VIII. cap. 8.) So bald aber der Tag anbrach, zogen sie gleichfalls unter beständigem Geschrey in die Vorstadt zu ihrer Kirche. Da die Arianer unter ihre Gesänge auch Spöttereyen auf die katholischen Christen mischten, und öfters ausriefen: Wo sind denn diejenigen, welche sagen, daß drey nur Eine Macht sind? so befürchtete Chrysostomus, die Einfältigen unter den Katholischen möchten durch diese Gesänge von der Kirche abwendig gemacht werden: er veranstaltete daher, daß einige von seiner Gemeinde ebenfalls des Nachts geistliche Lieder singen mußten, um dadurch sowohl die Arianer zu übertreffen und zu verdunkeln, als auch um die Seinigen im wahren Glauben zu befestigen. Da Chrysostomus Sorge getragen hatte, daß diese Aufzüge mit einer gewissen Pracht geschahen, indem er silberne Kreuze mit brennenden Wachskerzen vor ihnen hertragen ließ, so wurden die ohnehin zahlreichern Arianer dadurch so gereizt, daß es unter beyden Parteyen zu Thätlichkeiten kam, wobey einige Menschen getödtet und verwundet wurden. Arcadius verbot hierauf den Arianern alles Singen auf der Straße[z]). Die Katholischen hingegen setzten die nun einmal eingeführte Gewohnheit, in abwechselnden Chören öffentlich zu singen, nachher immer fort.

z) Im Cod. Theodos. L. XVI. t. 5. de Haeretic. l. 30. und C. Just. L. I. t. 4. de Haeretic. l. 3. findet

Es iſt zu beklagen, daß die Ausdrücke bey den Schriftſtellern, welche uns die Nachrichten von ſolchen Begebenheiten aufbehalten haben, gewöhnlich zu unbeſtimmt und zu allgemein ſind, als daß man ſich einen richtigen Begriff von der Bedeutung derſelben machen könnte. Dieß trifft vorzüglich ſolche Stellen, welche von der Art des Geſangs handeln, der an verſchiedenen Orten in der Kirche eingeführt worden iſt. So hat z. B. Photius eine Stelle aus einem Werke des Theodoretus über den Chryſoſtomus (welches aber verloren gegangen iſt) aufbehalten, worin es heißt, daß eine gewiſſe Weiſe, Pſalmen zu ſingen, lange in Konſtantinopel üblich geblieben ſey, die ſich vom Chryſoſtomus herſchreibe. Was für eine gewiſſe Weiſe kann dieß geweſen ſeyn? War es der Wechſelgeſang, den nach einigen ſchon Ignatius zu Antiochien, nach andern aber zwey Mönche Diodor und Flavianus eben daſelbſt, und nach noch andern Nachrichten Chryſoſtomus zu Konſtantinopel eingeführt haben ſoll, oder war es etwas, was nicht bloß im Aeußern, wie die Abwechſelung verſchiedener Chöre, ſondern im Innern des Geſangs ſelbſt, in einer eigenen Art von Melodie, lag? Nichts von allem dieſen läßt ſich aus den vorhandenen Nachrichten mit Sicherheit ſchließen; wir wiſſen durch ſie bloß, daß geſungen worden iſt, und daß entweder einer allein, oder mehrere zugleich in einzelnen oder verſchiedenen Chören geſungen haben.

Was uns Chryſoſtomus in verſchiedenen ſeiner vielen Schriften ſelbſt hin und wieder vom Geſange ſagt, iſt meiſtens von ähnlicher Art. Er erzählt uns in ſeiner Erklärung des 140ſten Pſalms, daß die Chriſten vom häufigen Singen deſſelben, dieſen Pſalm auswendig gewußt haben. „Hujus quidem Pſalmi (ſagt er) verba pene omnes ſciunt, et per omnem aetatem perpetuo canunt.“ Unter ſeinen Homilien befindet ſich eine, welche vom Gottesdienſt der Mönche handelt, deren Lebensart Chryſoſtomus ſehr, vielleicht allzu günſtig war, wo wiederum geſagt wird, daß ſie vor Anbruch des Tages, wenn der Hahn kräht, ſämmtlich aufſtehen, ſich in einem heiligen Chor vereinigen, und mit aufgehobenen Händen, heilige Hymnen anſtimmen ſollen. Sie ſollen ferner prophetiſche Hymnen mit ſchöner Stimme und mit geſchickt componirten Melodieen ſingen. Weder die Cithara noch die Fiſtula, noch irgend ein anderes muſikaliſches Inſtrument gebe einen ſolchen Ton, wie man ihn in der ſtillen Ruhe und Einſamkeit dieſer heiligen Sänger höre. „Ante diem, cum gallus vocem dederit, omnes ſtatim cum reverentia ſomnum deponentes exſurgunt excitante eos Praelato, et conſiſtunt ſanctum conſtituentes chorum, et ſtatim manus extendentes ſacros hymnos decantant — — — Stant hymnos cantantes propheticos, multa cum vocis conſonantia, cum apte compoſitis concentibus. Neque cithara, neque fiſtulae, neque ullum aliud muſicum inſtrumentum talem emittit vocem, qualem audire licet in profunda quiete, et ſolitudine ſanctis cantantibus illis“ [84]). Eine ſeiner ſchönſten Stellen findet ſich in ſeiner Erklärung des 41ſten Pſalms, worin er ſagt: unſere Natur werde ſo ſehr durch Lieder und Gedichte ergetzt, und dieſe Ergetzung ſey ein ſo großes Bedürfniß für ſie, daß ſogar ſäugende Kinder, wenn ſie weinen und betrübt ſind, dadurch beruhigt werden. Er redet ſodann von dem Nutzen, welchen der Geſang in der Erleichterung aller Arbeiten und Mühſeligkeiten des Lebens hat, wendet es auf verſchiedene Arten von Beſchäftigungen an, wobey ſtets geſungen zu werden pflegt, und ſchließt ſeine Anmerkung auf

ſich das Geſetz, welches den Ketzern überhaupt das Abſingen ihrer Litaneyen in der Stadt, ſowohl bey Tage als bey Nacht verbietet. Da dieſes Geſetz aber ins Jahr 396 gehört, Chryſoſtomus aber erſt 398 Biſchoff zu Konſtantinopel geworden iſt, ſo kann es wohl nicht dasjenige ſeyn, welches bey dieſer Gelegenheit vom Arcadius gegen die Arianer gegeben wurde.

84) Homil. 59. ad populum Antioch.

auf folgende Weiſe: Weil alſo dieſe Gattung von Vergnügen mit unſerer Seele ſo verwandt ſey, und damit die Dämonen durch Einführung ausſchweifender Buhllieder nicht alles verderben möchten, ſo habe Gott die Pſalmen gemacht, damit dadurch Vergnügen und Nutzen zugleich geſtiftet werde[85]). Noch eine Menge Stellen findet ſich in den Werken des Chryſoſtomus zerſtreut, welche vom Kirchengeſang handeln; die wichtigſten derſelben werden aber erſt in der Folge nach näherer Veranlaſſung ihres Inhalts angeführt werden.

§. 60.

Bey allen vorher angeführten Kirchenlehrern wird man bemerkt haben, daß ihre Ausdrücke ſtets, bald mehr, bald weniger, von einer gewiſſen Schwärmerey begleitet ſind. Ein ſolcher Gemüthszuſtand mußte bey den erſten Chriſten nothwendig, theils durch die Verfolgungen, die ſie auszuſtehen hatten, theils durch den beſtändigen Kampf der mancherley Secten unter einander, die ſich in ihren Begriffen von verſchiedenen Religionswahrheiten nicht vereinigen konnten, entſtehen, wenn ihre neue Lehre durchdringen und ſich erhalten ſollte. Wer von ſolchen Wahrheiten, die er einmal für heilig, gut und nützlich erkannt hat, nicht ſo innig durchdrungen wird, daß er im Stande iſt, Leib und Leben für ſie zu wagen, wie die erſten Märtyrer gethan haben, der wird nie zur Verbeſſerung und Veredlung der Menſchheit viel beytragen: und hätten die erſten Kirchenlehrer nicht einen ſo hohen Enthuſiasmus für die chriſtliche Lehre bewieſen, ſo würde ſie vielleicht nie auf unſere Zeiten gekommen ſeyn. Wir wollen es alſo dieſen edlen Beförderern einer für die ganze Menſchheit ſo wohlthätigen Lehre gerne verzeihen, wenn ihr Eifer für die Ausbreitung des Guten bisweilen in eine Art von Schwärmerey überging, die zwar nicht mehr nach dem Geſchmack unſers Zeitalters iſt, aber dennoch in Betracht ihrer nützlichen Folgen ſelbſt von uns noch alle Achtung verdient. Beſonders vom Auguſtinus iſt ſchon erwähnt, daß er bisweilen in einen Anſtoß von ſchwärmeriſcher Frömmigkeit den Genuß ſolcher Gaben Gottes, die offenbar zur Erhaltung und Beglückung der Menſchheit beſtimmt ſind, für ſündlich hielt, und ſich ihrer enthalten zu müſſen glaubte. Ein ſolcher war auch Hieronymus.

Er lebte zwiſchen 330 und 420, und wurde zu Stridon an den Grenzen von Dalmatien und Pannonien geboren. Seine erſte wiſſenſchaftliche Bildung erhielt er zu Rom vom Donatus in der Sprachlehre, und vom Victorinus in der Beredſamkeit. In der Kenntniß der heiligen Schrift genoß er die Unterweiſung des Gregorius von Nazianzus zu Konſtantinopel, ſo wie ſpäterhin, als er ſchon bejahrt war, des Didymus von Alexandrien. Er hatte bey allem dem Antheil, den er

85) Noſtra enim natura usque adeo delectatur canticis et carminibus, et tantam cum eis habet necessitudinem, ut vel infantes ab uberibus pendentes, si fleant et afficientur, ea ratione sopiantur. Nutrices quidem, quae eos gestant ex ulnis, saepe abeuntes et redeuntes et quaedam puerilia eis carmina decantantes, supercilia eorum ita sopiunt. Quo circa saepe quoque viatores meridie agentes jugalia animalia hoc faciunt canentes, itineris molestiam illis canticis consolantes. Nec solum viatores, sed etiam agricolae, uvas in torculari calcantes, vindemiantes, et vites colentes, et quodcumque aliud opus facientes, saepe cantant. Nautae quoque remos impellentes hoc faciunt. Jam vero mulieres quoque texentes et consuta stantina radio discernentes, saepe quidem, et pro se singulae, unamquamdam melodiam concinunt. Hoc autem faciunt et mulieres, et viatores, et agricolae, et nautae, laborem, qui ex opere faciendo suscipitur, cantu consolari volentes, utpote quod anima, si carmina et canticum audierit, molesta et difficilia sit facilius toleratura. Quoniam ergo hoc genus delectationis est animae nostrae valde cognatum et familiare: ne daemones lasciva meretricia cantica introducentes omnia everterent, Psalmos Deus construxit, ut ex ea re simul caperetur voluptas et utilitas. *In Psalm. XLI.*

er an den zu seiner Zeit herrschenden Origenischen und andern Streitigkeiten nahm, und bey der Kenntniß der großen Welt, da er lange Jahre in Rom in großem Ansehen gelebt hatte, dennoch eine entschiedene Neigung für den Mönchsstand, brachte daher viele Jahre, besonders aber seine letzten zu Bethlehem in einem Kloster zu.

In einem, dem einsiedlerischen Leben ganz angemessenen Gemüthszustande klagt er, besonders in einigen seiner auf uns gekommenen Briefe, daß er, ob er gleich der Welt entflohen sey, dennoch den Reitzungen zur Sünde nicht entfliehen könne. Vorzüglich im ersten seiner Briefe macht er eine Beschreibung von diesem Zustande, woraus man recht sehen kann, wie sich alles in der Welt, auch selbst das Gefühl der Frömmigkeit übertreiben läßt. Nächte durch schrie er, und schlug sich so lange an seine Brust, bis er ruhiger wurde, weil er sich vielleicht vor Mattigkeit nicht länger an die Brust schlagen konnte. Zuletzt aber half er sich mit Gesang. Wenn er einsam die Wüste durchirret, tiefe Thäler, rauhe Gebirge, schroffe Felsen für sein Gebet, und, wie er selbst erzählt, zum Zuchthaus für sein elendes Fleisch ausgesucht, sodann nach vielen Thränen die Augen an den Himmel geheftet hatte, so kam es ihm endlich vor, als wenn er sich unter den Schaaren der Engel befände; alsdann sang er fröhlich und froh: Wir laufen dir nach, im Geruch deiner Salben.

Eben diese Gemüthsstimmung bewog auch den Hieronymus diejenige Art von Chorgesang, wie er im vorhergehenden §. vom Chrysostomus geschildert worden, und wie er dem einsamen Mönchsleben insbesondere angemessen ist, vorzüglich zu empfehlen. In seinem Commentar über den Jesaias (Lib. I.) sagt er, der Chorgesang sey deßwegen von David eingeführet, damit dadurch die Opfer nach und nach in Lobgesänge auf die Gottheit verwandelt würden. „Et super choros (qui in libro dierum plenius describuntur) *Asaph* et *Idithum*, et *Eman*, et filii *Core* constituti sunt, ut paulatim a sacrificiis victimarum ad laudes Domini transiret religio.“

Polydor Vergilius schreibt dem Hieronymus auch die Einführung des täglichen Chorgesangs zu, woraus die so genannten canonischen Stunden (horae canonicae) entstanden zu seyn scheinen, und sagt, er habe auf Bitte des Papstes Damasius das Psalmbuch in sieben Theile getheilt, damit an jedem Tage in der Woche eine gewisse Anzahl von Psalmen gesungen werden könnte. Nach dieser Eintheilung werde jetzt das Psalmbuch auf Befehl des Damasus in allen Kirchen gesungen [16]). Dem Ambrosius und Benedictus wird eine ähnliche Eintheilung des Psalmbuchs zugeschrieben. Da sowohl diese beyde, als Hieronymus an verschiedenen Orten, auch zu verschiedenen Zeiten lebten, so kann es leicht seyn, daß jeder von ihnen diese Eintheilung nach besonderen Absichten gemacht hat. Sonst führet der Cardinal Bona (Psalmodia divina, Cap. I. n. 4.) einige Stellen aus den Briefen des Hieronymus an, woraus deutlich erhellt, daß er die canonischen Stunden, wenn nicht selbst zuerst eingeführt, doch sehr empfohlen habe. Die Briefe, worin sich diese Stellen finden, sind der achte, zwey und zwanzigste und sieben und zwanzigste. Außer dem gehört auch noch seine Erklärung über das sechste Kapitel Daniels hieher.

Noch eine große Anzahl anderer Kirchenlehrer aus den ersten sechs Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung könnte hier angeführet werden, die sämmtlich den allgemeinen Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen bezeugen, und zum Theil vortreffliche Gedanken über den

16) At Hieronymus rogatu Damasi digessit psalterium, quod vocant, id est, psalmorum librum, in septem partes, ad numerum dierum unius hebdomadae, ut quilibet dies certum psalmorum numerum haberet, qui caneretur: quod ita distinctum nunc ex ipsius Damasi decreto in omnibus templis legitur. *Pol. Vergil. de inventor. rerum, Lib. VI. cap. 2.*

Nutzen und Werth desselben enthalten. Eusebius, Gregorius von Nanzianzus, Gregorius von Nyssa, der jüngere Bruder des Basilius, Gregorius Thaumaturgus, Socrates, Sozomenus ꝛc. sind die wichtigsten. Da aber ihre Zeugnisse mit den schon angeführten theils gleich lautend sind, theils besondere Einrichtungen des Gesangs zur Absicht haben, so können sie entweder ganz übergangen oder erst in der Folge, wenn von den eigentlichen Gegenständen ihres Inhalts die Rede seyn wird, angeführt werden. Nur verdient hier noch bemerkt zu werden, daß ein alter Schriftsteller Hippolytus, von dessen Vaterlande, Herkommen, Amt und Tode man aber nichts Gewisses weiß, die Aufrechthaltung des Kirchengesangs den Christen seiner Zeit (er gehört nach aller Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts) deßwegen aufs eifrigste empfiehlt, weil die Abschaffung desselben ein Zeichen von der Ankunft des Antichrists sey. Bey solchen Begriffen ist es nicht zu verwundern, wenn der Gesang nach und nach immer allgemeiner wurde, wenn man nicht nur täglich, sondern sogar stündlich sang, und sich nicht einmahl mit den Stunden des Tages begnügte, sondern auch die Stunden der Nacht dazu widmete.

Aeußere Ordnung und Einrichtung des Kirchengesangs.

§ 61.

In den ersten Zeiten der Entstehung und Verbreitung des Christenthums, in welchen theils die Anzahl der Bekenner desselben noch gering war, theils diese wenigen Bekenner stets fürchten mußten, von den Heiden in ihren Andachtsübungen überfallen zu werden, läßt sich überhaupt noch keine bestimmte Ordnung des Gottesdienstes gedenken. Wenn eine Gemeine stark, oder sicher vor Verfolgungen war, wurde auch ihr Gottesdienst feyerlich und mit angemessener Pracht begangen, anstatt daß die schwächern und den Nachforschungen der Heiden mehr ausgesetzten Gemeinden heimlicher und stiller dabey verfahren mußten. Wir haben daher Nachrichten, daß in einerley Zeitraum in gewissen Gemeinden die Gesänge von allen Gliedern der Versammlungen angestimmt, in andern aber nur solche Personen einzeln aufgefordert wurden, ein andächtiges Lied vorzusingen, welche singen konnten. Tertullian sagt in der im §. 52. schon angeführten Stelle, daß, nachdem sich die Christen gewaschen und lichter angezündet hatten, ein jeder der fähig dazu war, aufgerufen wurde, etwas nach der heiligen Schrift oder nach seiner eigenen Erfindung zu singen. In den apostolischen Constitutionen [87]) wurde verordnet, daß, wenn das Lesen aus der Bibel geendigt sey, einer die Psalmen Davids vorsingen, das Volk aber in die letzten Verse einfallen solle. Nach einer andern Stelle dieser Constitutionen [88]) sollen vor allen die Knaben, und nach ihnen das gesammte Volk, so bald der Diakonus sein Gebet abgesungen hat, den Schluß mit Herr erbarm dich unser, Kyrie eleison machen. Dieses Einfallen des Volks in die letzte Verse eines vorgesungenen Liedes, oder auch nur der Beschluß desselben mit dem Worte Amen muß in den Zeiten des h. Hieronymus sehr im Gebrauch gewesen seyn, wie man aus einer Stelle seiner Prätation zur Erklärung des Briefs an die Galater sieht, worin er sagt, das Amen ertöne wie der Donner des Himmels [89]). Die nehmliche Art hat sich aber auch in unsern Responsorien bis auf unsere Zeiten erhalten.

87) Lib. II. Cap. 57.
88) Lib. VIII. Cap. 6.
89) Ad similitudinem coelestis tonitrui, Amen reboat.

Doch sang auch schon in diesen Zeiten das Volk ganze Lieder und Psalmen zusammen, vielleicht aber vorzüglich in den morgenländischen Gemeinden. Athanasius zu Alexandrien hatte es einem solchen allgemeinen Gesang zu danken, wie Socrates [90]) erzählt, daß er den Soldaten entkam, die ihn in Verhaft nehmen sollten, weil sie sich nach der Bemerkung des Sozomenus [91]) scheueten, den schönen Gesang der ganzen Gemeinde durch einen gewaltsamen Einbruch in die Kirche zu stören. Vom Basilius, Chrysostomus, Ambrosius ꝛc. sind schon Stellen angeführt, welche ebenfalls beweisen, daß das ganze Volk, jung und alt, Theil an dem kirchlichen Gesang genommen habe. Im §. 26. ist auch schon beygebracht, was Fortunatus vom h. Germanus in dieser Rücksicht singt:

Pontifex monitis, Clerus, plebs psallit, et infans.

Selbst der häufige Zulauf des Volks, sogar zu dem nächtlichen Gottesdienst, wobey es ebenfalls Theil an dem Gesang nahm, und sich in Chöre vereinigte, ist vom Fortunatus besungen:

Fragranti studio populum domus irrigat omnem
Certatimque monent, quis prior ire valet.
Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens
Construit angelicos turba verenda choros [92]).

Sehr viele Stellen über die allgemeine Theilnahme des gesammten Volks an dem kirchlichen Gesange sind beym Gerbert (de cantu et musica sacra, T. I. Lib. I. cap. 3. n. 11.) gesammelt, deren Anführung aber hier zu weitläuftig seyn würde. Es ist uns genug, zu wissen, daß die Christen der ersten Jahrhunderte in den meisten Gemeinden mitsingen durften, wenn sie nicht durch Verfolgungen oder andere Umstände daran verhindert wurden.

Indessen fiel es doch einigen Bischöffen ein, das Frauenzimmer von diesem allgemeinen Gesange auszuschließen. Die erste Veranlassung dazu gab eine Stelle des Apostel Paulus, worin gesagt wird, daß das Frauenzimmer in der Kirche das Stillschweigen zu beobachten habe. „Eure Weiber lasset schweigen, unter der Gemeinde; denn es soll ihnen nicht zugelassen werden, daß sie reden." (Epist. 1. an die Korinther, Kap. 14. V. 34.) Obgleich diese Stelle offenbar bloß auf das öffentliche Lehramt in der Kirche Bezug hat, so hat man doch wenigstens an einigen Orten geglaubt, sie auch auf den kirchlichen Gesang ausdehnen zu müssen. Cyrillus, Bischoff zu Jerusalem, der im Jahr 386 gestorben ist, scheint der erste gewesen zu seyn, der aus dem angeführten Grunde den Gesang des Frauenzimmers in seiner Kirche nicht dulden wollte, wie er in seinen katechetischen Reden (Nr. 14.) selbst sagt. Aus einem andern Grunde wurde dem Frauenzimmer vom Isidorus Geluriota die Theilnahme am kirchlichen Gesange untersagt, welcher sich auf folgende Art darüber ausdrückt: „die Weiber und Jungfrauen (sagt er Epist. 90. Lib. I.) haben sich gefallen lassen, den Kirchengesang mit solchen Annehmlichkeiten und Reizen auszuschmücken, daß er [illegible] mehr auf die Schaubühne als in das Gotteshaus schickt." Dieses Mißbrauchs wegen hielt er es für nothwendig, den Gesang des Frauenzimmers zu verbieten. Diese Fälle gehören indessen unter die Ausnahmen. Denn wo das Frauenzimmer den öffentlichen Gesang durch Nebenabsichten nicht störte, folglich die Ursache eines solchen Verbots wegfiel, hat man es überall in den Gemeinden mitsingen lassen. Die frühe Einrichtung von Nonnenklöstern, worin der Chorgesang eben so wie in den Mannsklöstern eingeführt wurde, kann diese Theilnahme hinlänglich beweisen, wenn auch keine ausdrücklichen Zeugnisse darüber vorhanden wären, wie sie doch wirklich sind.

90) Histor. eccles. Lib. II. Cap. 8.
91) Histor. eccles. Lib. III. Cap. 5.
92) Lib. II. Carm. 10.

§. 62.

Bey einem ſo allgemeinen kirchlichen Geſang mußte ſich aber nothwendig bald äußern, daß die Vereinigung ſo vieler Stimmen, wenn ſie nicht einiger Maßen geübt waren, der Erbauung und Andacht nicht immer beförderlich, ſondern vielmehr oft hinderlich ſeyn mußte. Daß die Kirchenlehrer dieſes Zeitraums dieß bemerkt haben, beweiſen die vielen Stellen in ihren uns hinterlaſſenen Schriften, worin geſagt wird, daß man Gott nicht mit rauhen und ungebildeten, ſondern mit reinen und wohlklingenden Stimmen lobſingen müſſe. Die Anſtellung ordentlicher Sänger war das erſte, was man für nöthig hielt, um ſolchen Uebelſtänden in den chriſtlichen Verſammlungen abzuhelfen. Man kann zwar nicht genau beſtimmen, um welche Zeit dieß zuerſt geſchah; daß man aber ſchon ſehr frühe eine ſolche Einrichtung getroffen habe, beweiſen die Canones und Conſtitutiones Apoſtolorum, die Beſchlüſſe verſchiedener Kirchenverſammlungen, die Schriften einiger der älteſten Kirchenlehrer, und ſelbſt das Geſetzbuch des Kaiſer Juſtinianus. So heißt es z. B. im 25ſten und 27ſten Canon der den Apoſteln zugeſchriebenen Kirchenordnung, daß die Lectoren und Cantoren die Freyheit haben, ſich zu verheirathen; im 43ſten Canon wird den Unterdiakonen, Lectoren und Cantoren verboten, mit Würfeln zu ſpielen, und ſich zu betrinken; und im 49ſten wird verordnet, daß ſowohl der Biſchoff, als der Presbyter, Diakonus, Unterdiakonus, Lector und Cantor, wenn einer von ihnen in der Faſtenzeit nicht faſtete, mit Gefängnißſtrafe belegt werden ſollte. Nach den apoſtoliſchen Conſtitutionen werden (Lib. III. cap. II.) die Verſänger (ψαλται. ὑποβολεις, cantores) unter die geringern Bedienten (ordines minores) der Gemeinden gerechnet, die nicht das Recht haben, jemand zu taufen [93]). Der geiſtlichen Orden oder Bedienungen waren nach Martene [94]) bey den älteſten Chriſten neun, die Pſalmiſten oder Verſänger mitgerechnet: bey den Lateinern nur ſieben, weil die Pſalmiſten aus der Reihe der geiſtlichen Orden ausgeſchloſſen wurden; und bey den Griechen nur fünf. Ignatius zählt ihrer aber ſogar eilf am Ende ſeines Briefes an die Antiochener mit folgenden Worten: Saluto ſanctum Presbyterum, saluto sanctos diaconos, saluto subdiaconos, lectores, cantores &c. S. Epiphanius gedenkt ihrer ebenfalls, bemerkt aber, daß ſie nicht alle als geiſtliche Orden, ſondern zum Theil nur als Dignitäten und Beneficia zu betrachten ſind [95]).

§. 63.

Einige haben geglaubt, das Amt eines Vorlesers und Vorſängers ſey meiſtens in einer einzigen Perſon vereinigt geweſen. So ſagt Sozomenus (Lib. IV. cap. 3.) von dem Märtyrer Marcianus: Cantor erat et Lector divinarum Scripturarum; und Juſtinianus ſchreibt dem Lector diejenige Beſchäftigung zu, die man der Benennung nach weit natürlicher dem Cantor zuſchreiben müßte. „Lectorum eſt, (ſagt er) hymnos et Odas canere“ [96]). Andere aber behaupten, das Amt des Leſers ſey vom Amte des Vorſängers verſchieden geweſen. Zum Beweiſe dieſer Verſchiedenheit führt man eine Stelle ebenfalls aus dem Geſetzbuche des Juſtinianus an, worin geſagt

93) Sed neque reliquos baptiſmum conferre volumus: veluti Lectores, aut Pſaltes, aut Janitores, aut Miniſtros, nisi ſolos Epiſcopos et Presbyterum miniſtrantibus Diaconis.

94) De antiquis Eccleſiae ritibus. Tom. II. Cap. VIII. Articul. 1. de numero et diſtinctione ordinum eccleſiaſticorum.

95) Verum illi omnes non totidem eccleſiaſticorum ordinum claſſes conſtituebant, ſed ad varia tantum officia obeunda inſtituti erant; atque ut dignitates et beneficia, non ut ordines conſiderandi ſunt. *Expoſit. fidei, cap. 21.*

96) L. 34. de Epiſcop. audient.

wird, daß bey der Kirche zu Konſtantinopel 25 Cantoren und 110 Lectoren angeſtellt waren [97]). Beyde Behauptungen können gegründet ſeyn, wenn man annimmt, daß dieſe beyden Aemter wahrſcheinlich an ſolchen Orten, wo es an hinlänglichen Perſonen fehlte, mit einander vereinigt, an andern Orten aber, wo kein ſolcher Mangel eintrat, verſchieden waren. In ſpätern Zeiten waren dieſe beyden Aemter ohne allen Zweifel in ihren Verrichtungen von einander verſchieden: denn nichts kann beſtimmter geſagt werden, als was Rhabanus Maurus (de Ord. Antiphon. cap. 11.) darüber ſagt. „Lectores (ſind ſeine Worte) à legendo, Pſalmiſtae (Cantores) à pſalmis canendis vocati. Illi praedicant populis quid ſequantur: hi canunt ut excitent ad compunctiones animos audientium.“

Noch deutlicher wird es aus verſchiedenen Verordnungen der erſten Kirchenverſammlungen, daß der Sängerdienſt ein für ſich beſtehendes Amt war, welches mit dem Amte des Lectors der Regel nach nicht verbunden wurde. Die Synode von Laodicea, welche im Jahr 367. (andere ſetzen das Jahr 344) gehalten wurde, verordnet ausdrücklich: daß niemand in der Kirche vorſingen ſoll, auſſer den dazu verordneten, und zur Geiſtlichkeit gehörigen Sängern, welche den erhöheten Platz zu beſteigen, und aus den Kirchenbüchern vorzuſingen pflegen [98]). In eben dieſer Synode wurde auch verordnet, daß die Vorſänger und Vorleſer das Orarium (eine Art von Schärpe, welche über die Schultern hing, und nur den Diakonen zu tragen erlaubt war) nicht tragen, und darin vorſingen oder vorleſen ſollen [99]). Mehrere Kirchenverſammlungen der erſten 6 Jahrhunderte, worin etwas über die Sänger verordnet wurde, unterſcheiden dieß Amt eben ſo ſorgfältig, ſo daß man daraus deutlich abnehmen kann, die Vereinigung deſſelben mit dem Amte des Lectors ſey ſtets nur aus Noth geſchehen, das heißt: wenn es an Perſonen oder den Gemeinden an Vermögen fehlte, jedes Amt mit einem eigenen Mann zu beſetzen. Es wird ſich damit eben ſo verhalten haben, wie ſichs noch in unſern Zeiten faſt bey allen Dorfgemeinden verhält, wo der Cantor- und Organiſten-Dienſt von einer einzigen Perſon verwaltet wird. In Städten hingegen, und bey reichern Kirchen ſind beyde Aemter getrennt, und können deſto beſſer verwaltet werden.

§. 64.

Die Anſtellung beſonderer Vorſänger mußte bald andere Veranſtaltungen nach ſich ziehen, wenn ſie für die Kirche von wirklichem Nutzen ſeyn ſollte. Der Kirchen wurden immer mehrere, und bey keiner derſelben war es gleichgültig, auf welche Art ein Vorſänger ſang. Man wollte einen geiſt- und nachdruckvollen Geſang haben, damit der Zuhörer dadurch in andächtige Empfindungen verſetzt werden könnte; man wollte auch ſchöne, wohlklingende und ſtarke ausgebildete Stimmen haben, damit der Zuhörer den Geſang mit Vergnügen anhören, und dadurch deſto leichter zu andächtigen Gefühlen gereizt werden könnte. Alles dieß erforderte, daß der Sänger gehörig unterrichtet und gebildet wurde. Dieß Bedürfniß wurde von den erſten Kirchenvorſtehern ſehr bald gefühlt, und man hat Nachrichten, daß ſchon in den erſten Jahrhunderten verſchiedene Anſtalten zu einem ſolchen Unterricht in der Singekunſt gemacht worden ſind. Der erſte Schritt dazu beſtand darin, daß man hauptſächlich Knaben von noch ſehr zartem Alter zu ſolchen Aemtern wählte und er-

97) Nov. 3. L. Omnem. 40. de Epiſcop. et Cleric. worin die Cleriker ſehr ernſtlich ermahnt werden, ihrem Amte als Sänger tüchtig vorzuſtehen.

98) — Non oportere praeter canonicos Cantores, qui ſuggeſtum aſcendunt, et ex membrana legunt, aliquos alios canere in Eccleſia. *Concil. Laodic. Can. XV.*

99) — Non oportere Lectores et Cantores orarium ferre, et ſic legere et cantare. *Can. XVII.*

309. Vom h. Theodosius schreibt Cyrillus, er sey der Kirche seines Orts schon von seinem Knabenalter an als Cantor nützlich gemacht worden ꝛc.[100]) und vom h. Nicetius, Erzbischof zu Trier in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts erzählt Gregorius Turonens. (de vita P. P. cap. 8.) er habe die Absicht gehabt, alle Knaben, welche in seinem Kirchensprengel geboren wurden, so bald sie nur die erste Kindheit abgelegt, und anfingen zu reden, im Singen unterrichten zu lassen ꝛc.[101]) Ob der h. Nicetius diese Absicht ausgeführt habe, oder nicht, kann aus Mangel näherer Nachrichten weder bejahet noch verneint werden. Aber daß schon sehr frühe die Kirchensänger ihre ordentlichen Lehrer und Vorsteher gehabt haben, berichten Socrates (Lib. VI. cap. 7.) und Sozomenus (Lib. VIII. cap. 8.) Ein gewisser Bryso, Eunuch der Augusta war nehmlich Lehrer und Vorsteher der Sänger. „Qui tum Hymnorum cantoribus erudiendis erat praepositus."

§. 65.

Solche Anstalten scheinen indessen nur hier und da gemacht worden zu seyn, wenn gerade ein Bischoff den Kirchengesang für wichtig genug hielt, um eine sorgfältige Beförderung zu verdienen. Aber eigentliche Pflanzschulen, worin nicht bloß die Sänger für eine gewisse Kirche, sondern auch für mehrere, alle nach übereinstimmenden Regeln hätten gezogen werden können, waren noch nicht vorhanden, und scheinen ihren ersten Ursprung zu Rom genommen zu haben. Man hält den Papst Sylvester, (zwischen 314 und 335.) für den ersten Stifter einer solchen Schule. Die einzige Nachricht davon hat uns Onuphrius Panvinius gegeben, die hier, gerade weil sie die einzige ist, dem Leser ausführlich mitgetheilt zu werden verdient. Onuphrius sagt: Obgleich zur Zeit des Papstes Sylvester, und nach ihm mehrere große Gotteshäuser in der Stadt gebauet wurden, so hatte doch nicht jede einzelne Kirche ihre Cleriker oder Mönche, die den Gottesdienst darin hätten besorgen können. Die Presbyter und Diakonen verrichteten diejenigen Geschäfte, wozu sie ihre Titel verpflichteten, jene die heiligen Handlungen, diese die Wohlthätigkeit für die Armen. Der tägliche Gesang in allen Kirchen war damals noch nicht im Gebrauch: denn die einzelnen Kirchen der Stadt hatten noch keine angewiesene Einkünfte, womit sie ein Chor von Sängern hätten unterhalten können. Daher wurde eine Singstunde errichtet, welche der Stadt gemeinschaftlich angehörte, und bey Stationen, Processionen und andern Festtagen von den einzelnen Kirchen gebraucht wurde, um bey den vom Papst oder Presbyter begangenen heiligen Handlungen und feyerlichen Messen zu singen. Diese Schule wurde auf gemeinschaftliche Kosten unterhalten, und hatte einen Vorgesetzten von großer Würde und Achtung in der Stadt, welcher Primicerius oder Prior der Schule genannt wurde, und dessen Amt es war, die besten und auserlesensten Jünglinge im Gesang, im Lesen der heiligen Schrift, und in guten Sitten zu unterrichten. Hierdurch sind die Primiceri in allen andern Cathedralkirchen der christlichen Welt entstanden, von deren Amt und Würde in der 25sten Abtheilung Meldung geschieht. Ich halte diese Schule für eben dieselbe, von welcher der Bibliothekarius Anastasius im Leben des Papstes Hilarius auf folgende Art schreibt: Dieser errichtete in der Stadt eine Gesellschaft von Ministralen (das heißt Clerikern) welche umher gingen, um bey den festgesetzten Stationen die heiligen Handlungen zu begehen, und dabey zu singen [102]).

100) Hinc et Comanorum ecclesiae Cantor ipse oppido utilis a puero factus est &c.

101) — ut omnes pueros, qui in domo ejus nascebantur, ut primum vagitum infantiae relinquentes loqui coepissent, statim litteras doceret, ac psalmis imbueret: scilicet ut ingressui tali jungerentur psallentium, tam Antiphonis, quam mediationibus diversis, ut devotio flagitabat, animum posset imbuere.

102) Quamquam tempore sancti Sylvestri Papae, et

Dieſe Einrichtung hat ſich, obgleich unter mancherley Veränderungen, dennoch auf eine ſehr ähnliche Art bis auf unſere Zeiten erhalten. Aus dem Primicerius ſind unſere Cantoren geworden, und die Miniſtralen oder Cleriker des Hilarius oder vielmehr die auserleſenen Jünglinge, welche nach der erſten Stiftung des Papſtes Sylveſter im Geſang, im Leſen der heil. Schrift und in guten Sitten unterrichtet wurden, ſind unſer Choriſten bey den lateiniſchen Schulen. Ihr Unterhalt auf gemeinſchaftliche Koſten einer ganzen Stadt findet ebenfalls auf eine ähnliche Art noch in unſern Zeiten Statt, ſo wie auch die Art und Weiſe, nach welcher ſie zu Rom von einer Kirche zur andern gehen, und den Geſang darin beſorgen mußten. Unſere Chöre werden völlig auf ähnliche Art von den verſchiedenen Kirchen unſerer Städte gebraucht, und zwar aus eben dem Grunde, aus welchem ſie in Rom auf dieſe Weiſe gebraucht wurden, weil nehmlich jede einzelne Kirche nicht Vermögen genug hat, um eigene Sängerchöre zu unterhalten.

§. 66.

Dieſe erſte Einrichtung mag wohl zu verſchiedenen Zeiten wieder in Verfall gerathen ſeyn, und entweder einer Verbeſſerung oder gänzlichen Wiederherſtellung bedurft haben. Daher finden wir Nachrichten, daß die Stiftung ſolcher Schulen auch andern Päpſten zugeſchrieben wird. Die erſte Nachricht von dieſer Art iſt diejenige, welche in der ſchon angeführten Stelle des Onuphrius enthalten iſt, nach welcher dieſe Anſtalt dem Papſt Hilarius, der zwiſchen 461 und 468 regierte, zugeſchrieben wird. Gerbert führt auch das Zeugniß des Anaſtaſius hierüber an, aber ohne den Ort anzugeben, woher es genommen iſt [102]). Daß man überhaupt ſchon ſehr frühe darauf bedacht geweſen iſt, ſowohl dem Geſang eine gewiſſe Ordnung zu geben, nach welcher er verrichtet werden ſollte, als auch Sänger zu bilden, die im Stande waren den Gottesdienſt durch ſchöne geübte Stimmen nicht bloß feyerlich und andächtig, ſondern dem Volke auch angenehm und anziehend zu machen, leidet keinen Zweifel. Die immer größere Ausbreitung der chriſtlichen Religion in mehrern Ländern, die Entſtehung und Errichtung der mancherley Mönchsorden, die ſich den Chorgeſang zu einem Hauptgeſchäfte machten, konnte eine ſolche Sorgfalt für den Geſang unmöglich entbehren; wir finden daher, daß in dieſem Zeitraum nicht nur die Päpſte, ſonder auch andere Kirchenväter und Biſchöffe an verſchiedenen Orten zugleich oder

poſtea plures, et magnae fuerint in urbe baſilicae conditae, non tamen ſingulae Clericos, vel Monachos ſpectatim habebant, qui in illis ſacra officia celebrarent. Presbyteri enim tituli, Diaconi Diaconiis praefecti, ſuo quisque tantum muneri vacabat; illi ſacris adminiſtrandis, hi pauperum ſubventioni procurandae. Pſalmodia vero quotidiana in omnibus ecclesiis tunc in uſu non erat: Nam ſingulis urbis baſilicis reditus adhuc aſſignati non erant, quibus poſſent ſingula collegia canentium nutrire. Ideoque Schola Cantorum inſtituta fuit, quae urbi communis erat, et ad ſtationes, proceſſiones, ſingulasque diebus eorumdem ſeſtis, Eccleſiae urbis conveniebat, ubique ſacra officia, et Miſſarum ſolemnia Pontifice vel Presbytero celebrante, decantabat. Haec ſchola ſumptibus communibus vivebat, habebatque magnae in urbe dignitatis, et exiſtimationis Praefectum, qui Primicerius alias Prior ſcholae Cantorum vocabatur, cuius opera optimi juvenes ſelecti in cantu, lectione ſacrorum libr orum, et optimis moribus inſtituebantur. Hinc origo Primicteriorum per alias orbis terrarum eccleſias cathedrales manavit, de quorum officio, et dignitate vigeſima quinta diſtinctio mentio eſt. Hanc ſcholam eam eſſe opinor, cuius titulum ſcribit Bibliothecarius in vita Hilarii Papae ſic: Hic conſtituit in urbe miniſtrales (id eſt Clericos) qui circumirent conſtitutas ſtationes, id eſt miniſtrando ſacris, et pſallendo. *Onuphrius de interpret. vocum eccleſiaſt.*

102. Romae ſcholas Cantorum *Hilarium* Pont. inſtituiſſe ſcribit *Anaſtaſius. De cant. et muſ. ſacr. T. I. pag. 35.*

oder kurz nach einander allerley Einrichtungen, den Kirchengeſang betreffend, veranſtaltet haben. Vom heil. Hieronymus iſt ſchon angeführt, daß er auf Bitte des Papſtes Damaſus eine Eintheilung des Pſalmbuchs gemacht habe, die nachher von den abendländiſchen Kirchen angenommen worden. Nach ihm ſoll der Papſt Leo eine Ordnung des Geſangs fürs ganze Jahr beſtimmt, und ſo auf dieſe Ordnung gehalten haben, daß derjenige, der nur im mindeſten davon abwich, anathematiſirt wurde. Aehnliche Ordnungen hat man auch den Päpſten Gelaſius, Simmachus, Johannes und Bonifacius zu danken, wie Gerbert (de cantu et muſ. ſacr. T. I. pag. 91. in der Note) aus einem alten Manuſcript zu St. Gallen anführt. Eine Grabſchrift des Sidonius Apollinaris auf den Mammertus Claudianus, einen Bruder des Biſchoffs zu Vienne:

Pſalmorum hic modulator et Phonaſcus
Ante altare, gradiente fratre,
Inſtructas docuit ſonare claſſes.

beweiſt auch, daß um dieſe Zeit ſchon in Gallien auf gute Ordnung und Unterricht in dem Geſange geſehen worden iſt.

§. 67.

Aber die meiſten dieſer Einrichtungen waren nur Anſtalten für einzelne Kirchen und Gemeinden, nicht ſolche Pflanzſchulen, worin die Sänger theils in ſo großer Anzahl, theils nach ſo feſten übereinkommenden Regeln gebildet wurden, wie ſie gebildet werden mußten, wenn nicht nur mehrere Kirchen daraus verſorgt, ſondern auch Einheit und Gleichförmigkeit des Geſangs überall verbreitet werden ſollte. Eine ſolche weiter um ſich greifende Veranſtaltung haben wir nach aller Wahrſcheinlichkeit, und nach den glaubwürdigſten Nachrichten erſt Gregor dem Großen zu verdanken, der zwiſchen 590 und 604 auf dem päpſtlichen Stuhl ſaß. Man mag ſie immer nur eine Verbeſſerung oder Wiederherſtellung einer ſchon vor langer Zeit vorhandenen aber verfallenen Anſtalt nennen, wie Onuphrius [104]) thut: ſo viel iſt doch immer gewiß, daß ſie ſich von den Singſchulen, deren Einrichtung man den Päpſten Sylveſter und Hilarius zuſchreibt, nicht nur in ſehr weſentlichen Dingen unterſchied, ſondern auch eben dieſer Verſchiedenheiten wegen weit dauerhafter wurde, und ihren nützlichen Einfluß faſt über die ganze chriſtliche Welt verbreitete. Die nähere Nachricht davon giebt Johannes Diakonus, der Lebensbeſchreiber ihres Stifters in folgenden Worten: „Er (Gregorius) hat auch die Sängerſchule geſtiftet, welche noch jetzt nach ſeiner Einrichtung in der Römiſchen Kirche ſingt, und ihr mit einigen Einkünften zwey Wohnungen angewieſen, die eine nahe bey der St. Peterskirche, die andere beym Lateran, wo noch heutiges Tages (nehmlich im 9ten Jahrhundert, in welchem Johannes Diak. gelebt hat,) das Bette, auf welchem er liegend ſeine Sänger ſelbſt unterrichtete, und die Ruthe, mit welcher er die Knaben bedrohete, nebſt dem ächten Antiphonario aufbehalten wird. Die Einrichtung dieſer Singſchule habe ich in einem ſehr alten Römiſchen Ordnungsbuche gefunden. Erſtlich werden in beyden Schulen die aufgenommenen Knaben, welche gut ſingen, von der Schule ſelbſt unterhalten, und nachher zu päpſtlichen Kämmerlingen gemacht. Wenn aber die Knaben adelich ſind, werden ſie vom Anfang an in der päpſtlichen Kammer unterhalten, und bekommen vom Erzdiakonus das Recht auf einer Art von Ueber-

104) Quamquam Joannes Diaconus libro ſecundo de vita Gregorii Papae, ipſam hanc ſcholam (nehmlich die von Sylveſter errichtete) ſanctum Gregorium conſtituiſſe ſcribit; quod potius de ejus quadam reformatione, ſive reſtitutione intelligendum eſſe opinor, quam de prima ejus inſtitutione, quae longe ante fuiſſe neceſſe eſt. *Onuphrius* loc. cit.

zuq zu ſitzen, der mit Franzen behangen iſt, ſo wie man ſie über die Sättel der Pferde zu legen pflegt. Nachher werden ſie nach Inhalt des Codex Sacramentorum bis zum Unterdiakonat befördert. Diakonen und Presbyter werden ſie aber niemahls nach der öffentlichen Ordnung. Ferner wurde die Sängerſchule in mehrere Chöre abgetheilt. Ein Chor iſt aber nach dem Iſidor eigentlich eine Menge von Sängern, und hat ſeinen Namen daher, weil ſie anfänglich wie eine Krone um den Altar herumſtanden, und auf dieſe Art ſangen. Außer dem Primicerius waren noch vier Aelteſte in der Singſtunde, welche primus, ſecundus, tertius und quartus ſcholae genannt wurden. Die drey erſten hießen Paraphoniſten, der vierte aber Archiparaphoniſt, deſſen Amt darin beſtand, dem Papſte anzuzeigen, wenn der Sänger wegen etwas zu erinnern war. So ſteht es im Römiſchen Ordnungsbuch [105].

Ein neuerer Biograph des Gregorius erzählt dieſe Stiftung ebenfalls, aber mit einigen Veränderungen. Er ſagt, Gregor habe ſeine Schule für alle Cleriker bis zum Diakonat ausſchließend geſtiftet, weil die Diakonen ſich bloß damit beſchäftigen ſollen, das Evangelium zu predigen, und Almoſen an die Armen auszutheilen, und weil er wollte, daß die Sänger ſich Mühe geben ſollten, ſeine Geſänge recht rein und nach den vorgeſchriebenen Noten zu lernen, auch ihre Stimmen ſo zu bilden, daß ſie auf eine angenehme und zugleich andächtige Art ſingen konnten. Dieß kann man nach Iſidors Meinung nicht anders als durch Faſten und Enthaltſamkeit bewerkſtelligen. Denn, ſagt er, die Alten faſteten den Abend vorher, ehe ſie ſingen wollten, und bedienten ſich zu ihrer gewöhnlichen Speiſe bloß des Gemüßes, um dadurch recht reine und helle Stimmen zu bekommen. Daher kommt es, daß die Sänger von den Heiden Bohneneſſer genannt wurden [106]. Ich weiß nicht, fährt der neuere Lebensbeſchreiber Gregors fort, ob unſere heutigen Sänger ſich zu einer ſolchen Methode bequemen würden, da ſie eben nicht ſehr daran gewöhnt ſind. Dem ſey aber wie ihm wolle, der heil. Gregor wendete große Sorgfalt an, ſeine Sänger zu unterrichten, und ihnen ſelbſt, ob er gleich Papſt war, (tout Pape qu'il etoit) Anleitung zum guten Geſang zu geben [107].

Was aber dieſer Gregorianiſchen Singſchule vorzüglich eine ſo lange Dauer gegeben hat, und die hauptſächlichſte Urſache geworden iſt, daß ſie ihrer innern Verfaſſung nach an vielen Orten nachge-

105) Scholam quoque Cantorum, quae hactenus in iisdem inſtitutionibus in ſancta Romana eccleſia modulatur, conſtituit, eique cum nonnullis praediis suo habitacula feliciter alterum ſub gradibus Eccleſiae ſancti Petri Apoſtoli, alterum vero ſub Lateranenſis Patriarchi domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus ejus, quo recumbens modulabatur, et flagellum ipſius quo pueros minabatur veneratione congrua, cum authentico Antiphonario reſervatur. De hac ſchola Cantorum hujusmodi ſtatutum reperi in libro pervetuſto Romani Ordinis. Primum in quacumque ſchola reperti pueri bene pſallentes tollantur, inde nutriantur in ſchola Cantorum, et poſtea fiant Cubicularii. Si autem nobilium pueri fuerint, ſtatim in cubiculo nutrianiur, et hanc accipiant poteſtatem ab Archidiacono, ut liceat eis ſuper linteum villoſum ſedere, quod mos eſt ponere ſuper ſellam equi. Deinde ſicut ſacramentorum codex continet, quando et ubi fuerint, usque in Subdiaconatus officium ordinentur. Diaconi vero atque Presbyteri, numquam in publica ordinatione. Schola porro Cantorum in plures choros dividebatur. Chorus autem (authore Iſidoro) proprie eſt multitudo canentium, inde dictus, quod initio in modum coronae circum aras ſtarent, et ita Cantores pſallerent. In ſchola Cantorum, poſt Primicerium, quatuor majores reliquis erant, primus, ſecundus, tertius et quartus ſcholae vocati. Quorum tres primi Paraphoniſtae, quartus vero Archiparaphoniſta dicebatur, cujus officium erat, Pontifici de Cantoribus, cum quid opus erat, nunciare. Ita in libello Romani Ordinis. *Joannes Diac. in vita Gregorii M. Lib. II. cap. 6.*

106) Pridie quam cantandum erat, cibis abſtinebant pſallentes, legumine in cauſſa vocis aſſidue utebantur, unde et Cantores apud Gentiles Fabarii dicti ſunt. *Iſidor. de Eccleſ. offic. Lib. II. Cap. 12.*

107) *Maimbourg* dans l'Hiſt. du Pontificat de St. Gregoire.

ahmt wurde, und dadurch die Römische Singart in der ganzen christlichen Welt verbreitet hat, ist wohl unstreitig der Umstand gewesen, daß die meisten Sänger aus den Römischen Waisenhäusern zugezogen wurden. Dieß erhellet aus einem Tagebuche des Römischen Päpste, welches vom P. Garnerius heraus gegeben worden ist, und worin es ausdrücklich heißt, daß die Knaben in ihrer ersten Kindheit schon aufgenommen, und in dem zur Singschule bestimmten Hause, welches auch Orphanotrophium genannt wurde, unterhalten worden sind [108]). Daß die ganze Singschule selbst eine Art von Waisenhaus war, von welchem vielleicht die heutigen Conservatorien in Italien eine nachgeahmte Gestalt sind, erhellt noch deutlicher aus den Nachrichten, die uns von verschiedenen Verbesserungen oder Wiederherstellungen aufbehalten sind, welche einige Päpste mit diesen Häusern vorgenommen haben. So erzählt Anastasius vom Sergius II. er habe die Singschule, welche vorher das Waisenhaus genannt werden, und Alters wegen gänzlich verfallen war, weit besser wieder aufgebauet, als sie vorher war [109]).

Gregorius hatte zwar das Gesetz gemacht, daß die Sänger nicht über das Unterdiakonat steigen sollten, damit sie durch priesterliche Geschäfte nicht gehindert würden, sich in der Singekunst hinlänglich zu üben. Man hat aber seine Vorschriften hierin nach seinem Tode nicht mehr so strenge beobachtet, als es wohl bey seinem Leben geschehen seyn mag. Besonders sind die Primicerii in der Folge der Zeit zu weit höherem Ansehen gekommen, so weit, daß sie sogar bey Papstwahlen eine Stimme zu geben hatten, wovon Gerbert (de cant. et Mus. sacr. T. I. pag. 295.) verschiedene Beweise anführt. Daß verschiedene Knaben aus der vom Gregor gestifteten Singschule in der Folge ihres Lebens auch auf den päpstlichen Stuhl gekommen sind, als Sergius I. und II. (687. und 844.) Gregorius II. (715.) Stephanus III. (768.) und Paulus I. (757.), beweiset der Bibliothekarius Anastasius in seinem Leben der Päpste [110]).

Noch verdient angeführt zu werden, daß Gregorius der Große der Errichtung dieser Singschule wegen, nach seinem Tode überhaupt als ein vorzüglicher Beförderer des Schulwesens angesehen worden ist. Man hat geglaubt, ihm für so große, der Menschheit geleistete Dienste auch eine angemessene Dankbarkeit und Ehrerbietung schuldig zu seyn, und hat ihm dieser Meinung zu Folge erst im neunten Jahrhundert, also fast dreyhundert Jahre nach seinem Tode, ein besonderes Fest geweiht, welches unter dem Namen des Gregorius-Festes noch in unsern Tagen selbst in protestantischen Gegenden als ein Schulfest mit öffentlichen Aufzügen von den Schülern gefeyert wird. Man hält dafür, dieß Fest sey an die Stelle des alten Römischen Quinquatria Minervae gekommen. Es hat schon manchen Schulmann veranlaßt, Progammen über den Gegenstand desselben zu schreiben; man irret aber sehr, wenn man nähere Aufklärungen über alle dazu gehörige Umstände darin zu finden glaubt. Einer der neuesten nimmt es dem Gregor erstaunlich übel, daß er nicht lieber lauter lateinische Schulen gestiftet hat, und schilt ihn deßwegen tapfer aus [111]). Gregor ist nach

108) Patet ex libro diurno Romanorum Pontificum per P. Garnerium edito, a prima infantia pueros ad hoc assumtos, ac in Orphanotrophio, ut vocabatur, enutritos esse, Pontificesque curasse, ne quid proventibus illis demeretur. *Gerbert* de Musica sacra, Tom. I. pag. 293.

109) Idem (Sergius II.) vero almificus et beatissimus Papa scholam Cantorum, quae pridem Orphanotrophium vocabatur, et pro nimia vetustate in ruinam posita, atque confracta videretur, Dei annuente clementia a fundamentis in meliorem, quam olim fuerat, statum noviter restauravit.

110) Ex vitis Pontificum sub nomine *Anastasii Sergius I. et II. Gregorius II. Stephanus III. et Paulus I.* a tenera aetate scholae Cantorum traditos fuisse, ac enutritos legimus. S. Gerbert an angeführten Ort.

111. Ueber das Gregoriusfest, von Jani, Rect. des Gymnas. illustr. zu Eisleben. 1790. 4. ein Schulprogramm.

seiner Meinung ein Feind der Gelehrsamkeit, bösartig ꝛc. gewesen, und hat eine allgemeine Dummheit einführen, alle wahre Wissenschaft hinzegen, besonders die alte Philologie total ausrotten wollen. Bayle, der sonst eben auch nicht sehr freygebig mit Lobeserhebungen ist, sagt das Gegentheil von ihm, und hält ihn für gelehrt, aber daneben für fein und verschmitzt, der es aus dem Grunde verstanden habe, was dem Aufnehmen und Ansehen der Römischen Kirche nützlich und vortheilhaft war [112]). Eben so unbillig ist es, ihm noch immer den Vorwurf zu machen, daß er die alten prächtigen Kunstwerke zu Rom vernichten, und alle heidnische Bibliotheken habe verbrennen lassen. Die besten historischen Kritiker kommen wenigstens darin mit einander überein, daß es ungewiß und noch unausgemacht ist [113]). Endlich beschließt dieser nunmehr verstorbene, im Leben übrigens sehr verdiente Schulmann sein Programm damit: Gregor habe Schulen in Menge gestiftet, aber nicht Schulen zur Aufklärung des Verstandes, sondern Schulen, wo die Knaben zum Aberglauben, zum Singen, und — welches die Hauptsache war — zu der blinden Verehrung der Geistlichen angeführt wurden.

Die Knaben wurden den vorhandenen Zeugnissen nach in den Schulen Gregors im Singen, im Lesen der heil. Schrift, und in guten Sitten unterrichtet. Ist die Beförderung einer solchen Bildung der Jugend für einen Papst aus dem sechsten Jahrhundert, für den hauptsächlich das, was auf das Beste der Kirche Beziehung hatte, der erste Zweck seyn mußte, nicht schon aller Ehren werth?

Andere Singschulen, die nach Gregors Zeiten nach dem Muster der seinigen hin und wieder gestiftet, und selbst durch päpstliche Sänger eingerichtet und gebildet wurden, werden an ihrem Orte erwähnt werden.

§. 68.

Die Errichtung solcher Singschulen und Sängerchöre zum Gebrauch der Kirchen, so nützlich sie von einer Seite war, hatte doch von einer andern Seite betrachtet, auch einige Nachtheile, unter welchen besonders einer sehr groß war. Die größere Uebung, welche die Sänger in der Singkunst hatten, ihr Gesang mit ausgebildetern, hellern und angenehmern Stimmen, mußte nothwendig das rauhe, unreine und unrichtige des allgemeinen Volksgesangs bald fühlbar machen. An die größere Reinigkeit und Annehmlichkeit des gebildeten Gesangs gewöhnt, und in der Meinung, es sey der kirchlichen Würde, auch selbst der Erbauung entgegen, so viele ungeübte Stimmen durch einander schreyen und den Gesang von ihnen verderben zu lassen, verfiel man nach und nach darauf, das Volk gänzlich vom Kirchengesang auszuschließen. Es hieß nun nicht mehr: Praepositus preces fundit et populus fauste acclamat Amen [114]). Auch konnte man nicht mehr mit

112) *Bayle* Diction. histor. et critique, Art. Gregoire I. Es ist die Rede von der Demuth, mit welcher Gregor seiner Erhebung zur päpstlichen Würde auszuweichen suchte. Daher sagt Bayle: „On doit convenir, que ceux qui le contraignirent à être Pape, le connoissoient mieux, qu'il ne se connoissoit lui-même. Ils voioient en lui le fond de toutes les ruses, et de toutes les soupleſſes, dont on a besoin, pour se faire des grands protecteurs, et pour attirer sur l'eglise les benedictions de la terre.

113. Il n'est pas certain qu'il ait fait detruire les beaux monuments de l'ancienne magnificence des Romains, afin d'empecher que ceux qui venoient à Rome ne fissent plus d'attention aux arcs de triomphe ꝛc. qu'aux choses saintes. Faisons le même jugement de l'accusation qu'on lui intente, d'avoir fait bruler une infinité de libres Paiens, et nommement Tite-Live. *Dict. hist. et crit. par Bayle.*

114. *Justin. Mart.* in Apologet. cap. 2.

dem heil. Chrysostomus sagen: Conveniebant (olim) omnes, et psallebant communiter [115]). Da außer den Singschulen keine andere öffentliche Schulen vorhanden waren, worin auch das Volk im Kirchengesang hätte geübt werden können, um sodann wenigstens erträglich in den öffentlichen Versammlungen neben den ordentlichen Sängern zu singen; da folglich die Sänger an Bildung zugenommen hatten, das Volk aber aus Mangel an Uebung und Unterricht bloß bey derjenigen Art zu singen stehen blieb, zu welcher es von Natur fähig war; da man nach und nach anfing, nicht mehr in der Volkssprache, sondern bloß lateinisch zu singen, so verlor das Volk seine Theilnahme am öffentlichen Gesang immer mehr, bis es endlich völlig schweigen, und den ganzen singenden Gottesdienst den Clerikern, oder den dazu verordneten Sängern überlassen mußte. Die ersten Verordnungen einiger Kirchenversammlungen über diesen Umstand, besonders der Synode zu Laodicea im vierten Jahrhundert, sind schon angeführt. Aber sie konnten in dieser Zeit noch nicht überall befolgt werden, weil es noch an einer hinlänglichen Anzahl von Sängern fehlte. So wie aber die Singschulen mehrere Sänger bildeten, so, daß ganze Chöre daraus an mehrere Orte und Kirchen vertheilt werden konnten, so nahm die Gewohnheit, diese Chöre allein singen und das Volk bloß zuhören zu lassen, immer mehr und mehr überhand, und so ist es in der katholischen Kirche bis auf Luthers Reformation geblieben, der nach so vielen Jahrhunderten zuerst den allgemeinen Volksgesang in der Kirche wieder eingeführt hat, wie an seinem Orte näher erzählt werden wird.

Daß dieß sich wirklich so verhalte, kann durch eine Menge von Zeugnissen erwiesen werden, die sich sowohl bey den Kirchenvätern als bey Kirchengeschichtschreibern finden. Es würde aber zu weitläuftig seyn, alles hierüber anzuführen, was angeführt werden könnte. Nur so viel muß erinnert werden, daß dieser Gebrauch, das Volk vom Gesange auszuschließen, in der abendländischen Kirche zuerst aufkam. Der erste Schritt dazu scheint die Ausschließung des Frauenzimmers von den Vigilien gewesen zu seyn, weil sie unter dem Deckmantel des Gebets oft solche Ausschweifungen begingen, welche dem Gotteshause am wenigsten angemessen waren. „Mulier taceat (hieß es in der Verordnung des Concilii Eliberini schon im Anfang des vierten Jahrhunderts) in Ecclesia, et ne plus voci quam laudi Domini attenderent" [116]). Der schon angeführte Canon der Laodicenischen Synode gab hierauf den ersten Anlaß, auch die Männer vom Kirchengesang auszuschließen, weil sie nach dem Ausdruck des Hieronymus, im Gesang weder den Rhythmus, noch in ihrem körperlichen Anstande das Schickliche beobachteten [117]). In den folgenden Jahrhunderten, besonders nach Gregors Zeiten war man schon so sehr an das Stillschweigen des ganzen Volks gewöhnt, daß man glaubte es müsse und könne nicht anders seyn. Amalarius redet von den verschiedenen Ständen der christlichen Kirche wenigstens auf eine solche Art, daß man nichts anderes daraus schließen kann. „Septem gradus sunt ordinatorum (sagt er Lib. 3. c. 5. de Eccles. offic.) octavus Cantorum, *nonus et decimus Analtorum utriusque sexus.*"

§. 69.

So wie die Theilnahme des Volks am Kirchengesang abnahm, so mußte nun nothwendig die Aufmerksamkeit auf die Sänger, und auf die Art ihres Gesangs zunehmen. Die Ansprüche, welche man von diesem Zeitpunkte an, an die Kirchensänger, besonders aber an die Vorsänger, Cantoren, Psalmisten ꝛc. oder wie sie sonst genannt wurden, machte, sind daher nicht gering. Die

115) *Homil.* 36. in I. ad Corinth.
116) *Labbe. Collect.* Lib. I. epist. 50.
117) — eo quod nec in cantu rhythmum, nec in statu corporis observabant *apostol. Chrysost.* Homil. I. in Ef.

ersten Anforderungen in Sachen der Künste überhaupt, besonders aber in der Musik, gehen immer aufs Aeußere. Eine schöne, reine, helle und biegsame Stimme, ist nicht bloß in den Augen des Kenners, sondern auch des Nichtkenners von großem Werth. Da der Weg, welchen die Musik zu nehmen hat, um zum Herzen zu gelangen, nothwendig durchs Ohr gehen muß, so läßt sich leicht begreifen, warum sowohl der Kenner als der Nichtkenner einen so großen Werth darauf setzt, das Ohr, gleichsam als erste Instanz befriedigt zu sehen. Denn wenn unsere Sache in dieser ersten Instanz gewonnen ist, so geht sie auch bey dem höhern, bey dem gewissenhaftesten Oberrichter, bey dem durch die besten Grundsätze gebildeten musikalischen Geschmack, wenigstens nie gänzlich verloren. So ist es von jeher gewesen, und so wird es stets bleiben. Das Aeußere ist das erste was in die Sinne fällt; es ist daher sehr erklärlich und begreiflich,

1) daß es für den Kenner wichtig seyn muß, weil er sich ungeachtet seiner höhern Bildung doch nie etwas auf andern als auf den Wegen der Sinne vorzustellen vermag, und
2) dem Nichtkenner, weil es das einzige ist, woran er sich halten, und was ihm Vergnügen gewähren kann. Das Vergnügen an der innern Schönheit der Gedanken, an dem zweckmäßigen Ausdruck, und mit Einem Worte an allem, was zur höhern musikalischen Aesthetik gehört, setzt schon einen hohen Grad von Bildung, und eine sehr vertraute Bekanntschaft mit den Gegenständen der Kunst voraus, ist folglich seiner Natur nach immer das letzte, welches erreicht wird, und erreicht werden kann.

Den Beweis alles dessen, was eben gesagt worden ist, finden wir in der Natur der Forderungen, welche anfänglich an die Kirchensänger gemacht worden sind. Ueberall ist von rauhen, ungebildeten, und den ihnen entgegen gesetzten hellen, klaren und geübten Stimmen die Rede. Jene hielt man bald der Würde des Gottesdienstes nachtheilig, so wie diese nicht nur der Würde, sondern auch der Erbauung und dem Vergnügen für zuträglich. Augustinus sagte schon, (und mehrere vor ihm haben das nehmliche, nur mit andern Worten gesagt) ein und eben dasselbe Lied gefalle ihm besser auf eine gewisse Weise gesungen, als wenn es auf eine andere Weise gesungen werde. Dieser Meinung wird jeder seyn, dem es nicht gänzlich an musikalischem Gehör fehlt. Unter allen Beschreibungen der Eigenschaften, die zu einem guten Kirchensänger erfordert werden, deren man viele bey den alten Kirchenlehrern findet, ist aber keine bestimmter, ich möchte auch wohl sagen, schöner, als die, welche uns Rhabanus Maurus davon gegeben hat. Sie gehört zwar in etwas spätere Zeiten, als diejenigen sind, von welchen hier die Rede ist; allein es dürfte in der Folge an Veranlassung fehlen, eine so schöne Stelle beyzubringen. Sie mag deßwegen hier ihren Platz finden. Rhabanus Maurus ist der Meinung, ein Psalmist oder Cantor müsse sowohl der Stimme als der Kunst nach vortrefflich und vorzüglich seyn, damit er durch die Süßigkeit seines Gesangs die Herzen der Zuhörer in Bewegung setzen könne. Seine Stimme darf nicht rauh, hart und mißtönend, sondern sie muß wohlklingend, sanft, fließend und hell seyn, so daß sie einen solchen Ton und eine solche Melodie hat, wie sie der heiligen Religion angemessen ist [115]).

§. 55.

Solche Ansprüche hatten aber bald die Folge, daß die Sänger die Bildung ihrer Stimmen, sowohl in Rücksicht auf Wohlklang als Geläufigkeit für die Hauptsache beym Kirchengesang ansahen, und die innern Eigenschaften um welcher willen jene äußern Vorzüge eigentlich nur wichtig

115) Psalmistam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos excitet auditorum. Vox autem eius non aspera, vel rauca, vel disona, sed canora, erit, suavis, liquida, atque acuta, habens sonum et melodiam sanctae religioni congruentem, &c. *De institut. Clericor. Lib. 3. Cap. 48.*

ſind, vernachläſſigten. An die Stelle des einfachen, feyerlichen und erbaulichen Geſangs, traten leere Gurgeleyen, die zwar den unwiſſenden Zuhörer zur Bewunderung reitzen, aber zur Beförderung der Andacht nichts beytragen konnten. Die Kirchenvorſteher fühlten das Unzweckmäßige ſolcher Ausartungen und ſolcher Mißbräuche, die nun häufig mit den an ſich ſchönen Stimmen gemacht wurden, ſehr bald, und ſuchten ihnen auf alle Weiſe Einhalt zu thun. Sie wußten aber hierin die Mittelſtraße eben ſo wenig zu treffen, als ſie die Sänger ſelbſt getroffen hatten. Dieſe waren über das wahre Ziel hinaus gegangen, und jene erreichten es nicht. Es ging hierin unſern Vorfahren eben ſo, wie es uns noch in unſern Tagen bey Abſtellung allmählich eingeſchlichener Mißbräuche zu gehen pflegt. Wenn nicht ſo geſungen wird, wie ſichs gebührt, und wie bey gehöriger Unterweiſung und bey Anwendung anderer Hülfsmittel geſungen werden könnte, ſo will man lieber gar nicht ſingen laſſen; man will um des Mißbrauchs willen auch den wahren, guten und nützlichen Gebrauch aufheben. Gerade ſo machten es viele von den alten Kirchenlehrern zu ihrer Zeit mit dem ausgearteten Geſang. Da der Geſang anfing ſeinen ernſthaften, feyerlichen Charakter zu verlieren, wußten ſie ihn nicht in ſeine gehörigen Grenzen zurück zu weiſen, ſondern ſingen nun an zu ſagen: man müſſe Gott nicht mit der Stimme, ſondern mit dem Herzen ſingen.“ Hört es ihr Jünglinge, hört es alle, deren Amt es iſt in der Kirche zu ſingen (ſagt Hieronymus): man muß Gott nicht mit der Stimme, ſondern im Herzen ſingen; man muß nicht wie die Theaterſänger den Hals und die Kehle mit ſüßen Arzneymitteln glatt machen, um ſodann in der Kirche theatraliſche Melodien hören zu laſſen, ſondern wir müſſen in der Furcht des Herrn, in guten Werken und in der Kenntniß der heiligen Schrift leben. Wenn auch jemand ſchlecht ſingt, und nur gute Werke thut, ſo wird er vor Gott ſchon ein angenehmer Sänger ſeyn. Ein Diener Chriſti muß ſo ſingen, daß die Worte, welche geſungen werden, mehr gefallen als die Stimme des Sängers ꝛc. [119]). Man iſt in ſpätern Jahrhunderten von dieſem Abwege zwar wieder zurück gekommen; man hat eingeſehen, daß es zwar den Sängern nicht zu überlaſſen ſey, in der Kirche nach ihren Phantaſien zu ſingen [120]); man hat aber doch für rathſam gehalten, nicht ſo wie Hieronymus und verſchiedene andere Kirchenväter gethan haben, alles Aeußere zu verwerfen, und in der Kirche bloß im Herzen, ohne Hülfe ſchöner Stimmen ſingen zu laſſen. Die beſte Regel hierin hat ſchon der Apoſtel Paulus gegeben: „Wenn ihr zuſammen kommt, ſo hat ein jeglicher Pſalmen, er hat eine Lehre, er hat Zungen, er hat Offenbarung, er hat Auslegung. Laſſet es alles geſchehen zur Beſſerung (ad aedificationem heißt es in der lateiniſchen Ueberſetzung)“ [121]). Die Andacht, Beſſerung und Erbauung hauptſächlich in die Vermeidung alles ſinnlichen Vergnügens ſetzen zu wollen, iſt der menſchlichen Natur nicht angemeſſen, und ein ſo betrübter, trauriger, auf lauter Entſagung gegründeter Gottesdienſt kann der Gottheit, welche will, daß ihre Geſchöpfe ſich ihrer Wohlthaten freuen und auch in dieſer Welt ſich ſchon glücklich fühlen ſollen, unmöglich wohlgefällig ſeyn. Der Weiſe genießt alle Gaben Gottes mit Mäßigkeit;

119) Audiant haec adolescentuli; audiant hi quibus psallendi in ecclesia officium est: Deo non voce, sed corde cantandum; nec in tragoedorum morem guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore et opere in scientia Scripturarum. Quamvis sit aliquis (ut solent illi apparare) κιθαῳδος; si bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantator est. Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis, sed verba placeant, quae leguntur &c. *Hieronymus* in epist. ad Ephes. cap. 5.

120) Melodias simplices, graves, concinnas, et verbis textus congruentes in ecclesiis conservari nec cuivis cantori liberum esse, suo libitu Musicae modos variare, rectissimum est: ne dum quilibet organista propriam applicationem et quilibet Symphonista suam propriam Phantasiam, ut loquuntur, affingit, Musica perinde, ut Africa quotidie novam feram producat. *Dav. Chytraeus* in praefat. ad Missale Matth. Ludecii.

121) 1. Epist. an die Korinther. Kap. 14. V. 26.

der Christ genieße auch die Musik, als eine der schönsten Gaben Gottes, mit Mäßigkeit, so wird er sich keiner Sünde dabey zu fürchten haben. Der hl. Augustinus, welcher, wie schon von ihm angeführet worden ist, ehemals bisweilen Anfälle von übertriebener Frömmigkeit hatte, und sodann jedes unschuldige Vergnügen an Schönheiten der Natur für sündlich hielt, ging in seiner Mönchsregel doch nicht so weit, von seinen Mönchen einen bloßen Gesang im Herzen zu verlangen, aber er forderte, daß das, was sie mit dem Munde sangen, ins Herz dringen sollte [122]). Aus dieser Ursache gab er ihnen auch die Vorschrift, nur solche Worte oder Texte zu singen, die ihrem Inhalte und ihrer Natur nach gesungen werden können. Was nicht von dieser Art war, sollten sie ungesungen lassen [123]).

§. 71.

Dieser Ausartungen des Kirchengesangs und der Sänger ungeachtet, fuhr man doch beständig fort, sowohl das eine als das andere immer mehr und mehr zu befördern. Man entwarf bestimmtere Gesetze für die Sänger, nach welchen sie sich beym Kirchengesang verhalten sollten; man machte bey der immer größern Verstärkung der Chöre auch im Range der einzelnen Glieder derselben mehrere Unterschiede, um dadurch größere Ordnung ins Ganze zu bringen, und die Absicht, um welcher willen sie errichtet waren, desto sicherer erreichen zu können. Den Primicerius, Psalmisten oder Cantoren auch bisweilen Protopsalmisten, welche den ganzen Chor zu regieren hatten, wurden verschiedene Unterbediente an die Seite gesetzt, die wiederum einzelnen zum Gesang gehörigen Geschäften vorstehen mußten. So entstanden nach und nach besonders an solchen Orten, wo starke Sängerchöre unterhalten werden konnten, nicht nur außer den Primicerien, noch Secundicerien oder Semicerien, Tertiocerien und Quartocerien [124]), sondern auch Präcentores, Succentores, und sogar, weil wahrscheinlich damals schon, eben so wie in unsern Zeiten, jedermann gerne einen Titel haben wollte, auch Concentores. Die verschiedenen Arten der Primicerien sind wohl ungefähr das nehmliche gewesen, was die neuern Ober- und Unter-Kapellmeister sind, von welchen der erste die allgemeine Oberaufsicht über das Ganze, die andern aber nur über einzelne Abtheilungen haben. Die Präcentoren hatten keine Aufsicht, sondern mußten vielleicht ebenfalls nur bey einzelnen Abtheilungen des Chors vorsingen. Die Succentoren sangen jenen nach und die Concentoren sangen mit [125]). Alle diese Bediente mußten auf verschiedene Weise zur Erfüllung der dem Obercantor (er mag nun Protopsaltes, Primicerius oder anders genannt worden seyn) auferlegten Pflichten beytragen.

Die Vorschriften, nach welchen der Kirchengesang eingerichtet werden sollte, wurden daher stets dem Obercantor gegeben, welcher sodann für die gehörige Mitwirkung seiner Untergebenen sorgen mußte. So lange sie noch bloße Vorsänger waren, konnten sie ohne Beyweisen des Bischofs, bloß auf den Befehl des Presbyters angenommen werden, und der Presbyter brauchte bloß zu ihnen zu sagen: Siehe zu, daß du das, was du mit dem Munde singst, von Herzen glaubest, und

122) Psalmis et hymnis cum oratis Deum, hoc versetur in corde, quod profertur in voce. *Psallendi mos Augustinensium* in *Rod. Hispinians* Lib. VI. de Monachis etc. pag. 376.

123) Et nolite cantare nisi quod legitis esse cantandum. Quod autem non ita scriptum est, ut cantetur, non cantetur. *Loc. Cit.*

124) *Anton. Bellotte* ritus ecclesiae Lauduneusis &c. pag. 379.

125) In arte musica, seu disciplina Cantorum, tria sunt officiorum genera: Praecentor scilicet, Succentor et Concentor; quorum primus vocem praemittit in cantu, Succentor canendo subsequeuter respondet, Concentor vero dicitur qui consonat. *Bellotte* loc. cit. pag. 736.

und was du von Herzen glaubeſt, mit der That beweiſeſt[126]). Dieſe Art von Einſetzung war auch Schuld daran, daß die Cantoren oder Vorſänger anfänglich nicht unter die geiſtlichen Orden gerechnet wurden[127]), ob ſie gleich in der Folge der Zeit ſehr häufig zu den anſehnlichſten Biſchöfthümern gelangten.

Von der innern Beſchaffenheit des Kirchengeſangs und von den verſchiedenen Gattungen deſſelben.

§. 72.

Bey ſo mannigfaltigen Veranſtaltungen zur beſten Einrichtung des Kirchengeſangs, und bey dem faſt allgemeinen Eifer, womit er nach und nach in allen chriſtlichen Kirchen aufgenommen wurde, kann man ſich der Frage nicht enthalten, wie denn nun dieſer Geſang eigentlich ſeiner innern Einrichtung nach, das heißt: in muſikaliſcher Rückſicht beſchaffen geweſen ſeyn möge? Wer aber weiß, auf wie mancherley Art ein Text mit Tönen begleitet werden kann, daß dieſe Begleitung ſyllabiſch, melismatiſch, mit und ohne Rhythmus möglich iſt, der vielen Stufen, die zwiſchen dem Ton der bloßen Rede und dem Tone, der zu einer eigentlichen Melodie erfordert wird, liegen, noch nicht einmal zu gedenken, der wird auch leicht die Bemerkung machen können, daß es keine leichte Aufgabe ſey, eine ſolche Frage beſtimmt zu beantworten. In der That, ſchon in der bloßen Rede liegt eine gewiſſe Art von Geſang verborgen, wie Cicero ſehr richtig bemerkt hat[128]). Die alten Muſiklehrer rechneten daher ſchon dieſe in der Rede liegende Melodie mit zum muſikaliſchen Geſange. So ſagt Bryennius in ſeinem von Wallis herausgegebenen Werke: Es giebt zwey Arten des Geſangs oder der Melodie, die eine iſt diejenige, deren die gewöhnliche Art zu ſprechen fähig iſt, und die andere der muſikaliſche Geſang[129]). Das bloße Steigen und Fallen der Stimme, nach Veranlaſſung der in einer Rede vorkommenden Accente hielt man alſo ſchon für eine Art des Geſangs. Die alten Sprach- und Declamations-lehrer ſind ſämmtlich eben derſelben Meinung, und wir können aus ihren hinterlaſſenen Werken mit dem höchſten Grad von Wahrſcheinlichkeit ſchließen, daß ſowohl bey den Griechen als Römern die meiſten Gedichte mit keiner andern als mit dieſer Art von Geſang geſungen worden ſind. Ich rede von den meiſten, denn alle, und die, welche zum Chorgeſang beſtimmt waren, konnten nicht ſo geſungen werden. Von dieſer erſten Stufe bis zu dem, was wir gegenwärtig Geſang oder Melodie nennen, iſt aber noch ein langer Weg. Das bloße Erheben und Fallen der Stimme auf einem und eben demſelben Tone kann ſich durch ſo viele Grade den abgemeſſenen Intervallen des eigentlichen Geſanges nähern, kann

126) Pſalmiſtae, id eſt Cantores, poſſunt absque ſcientia Epiſcopi, ſola juſſione Presbyteri, officium ſuſcipere cantandi, dante eis presbytero, vel potius Epiſcopo Antiphonarium in manus, et dicente ſibi, videte ut quod ore cantatis, corde credatis: et quod corde creditis, operibus probetis. *Conal. Carthagin.* IV. (vom Jahr 398.) Can. 10. et *Ordo Romanus.*

127) Quia vero quilibet de choro ſola juſſione Presbyteri poteſt officio Pſalmiſtae fungi, pſallere ſcilicet ſive cantare, in numero graduum eccleſiae Pſalmiſtas non ponimus. *Gilbertus* Lunicenſis Epiſcopus *de uſu eccleſiaſtico.*

128) Eſt in dicendo etiam quidam cantus obſcurior: — ipſa enim natura, quaſi modularetur hominum orationem, in omni verbo poſuit acutam vocem, nec una plus, nec a poſtrema ſyllaba citra tertiam, quo magis naturam ducem ad auritm voluptatem ſequatur induſtria. *De Orat.*

129) Eſt autem melos, id eſt cantus aliud ſermocinale, aliud muſicum. Lib. III. Cap. 12. de Melopoeia.

durch allmählich verminderte oder vermehrte Beobachtung rhythmiſcher Verhältniſſe, auch durch Beſchleunigung oder Verzögerung deſſen, was wir in der muſikaliſchen Kunſtſprache Bewegung nennen, ſo mannigfaltig werden, und in allen dieſen Graden eine Art von Geſang bleiben, die gefällt, rührt, reizt, und zu mancherlen Zwecken brauchbar iſt. Welche von dieſen vielen möglichen Geſangarten werden nun die Chriſten der erſten Jahrhunderte zu ihrem Kirchengeſang gewählt haben? Werden ſie ſich an einer bloßen Cantilation begnügt, oder auch noch außer ihr ſich eines auf beſtimmte Intervallen und geordnete Tonleitern gegründeten Geſangs bedient haben? —

Zur gründlichen Beantwortung dieſer Fragen müſſen vor allem zwey Hauptverſchiedenheiten im Geſange der chriſtlichen Kirche aus den erſten 6 Jahrhunderten näher unterſucht werden, nehmlich der ſo genannte Ambroſianiſche, und der einige Jahrhunderte ſpäter eingeführte Gregorianiſche Geſang. Beyde Arten haben ihren Nahmen bis auf unſere Zeiten erhalten. Es iſt daher gewiß der Mühe werth, das wahre Weſen dieſer beyden Geſangsarten ſo genau kennen zu lernen, als es unter den jetzigen Umſtänden, und nach einer Entfernung von 12 bis 14 Jahrhunderten nur immer möglich ſeyn kann. Wir reden zuerſt von dem Ambroſianiſchen Geſang.

§. 73.

Der Ambroſianiſche Kirchengeſang hat, wie ſchon §. 57. bemerkt worden, auf Veranlaſſung der Kaiſerin Juſtina zu Mayland, wo Ambroſius Biſchof war, im Jahr 386 ſeinen Urſprung genommen. Die Zeugniſſe hierüber, die ſich bey den Lebensbeſchreibern des Ambroſius finden, ſind folgende: Als Ambroſius auf Befehl der Juſtina den Arianern eine zewiſſe Kirche nicht überlaſſen wollte, ſchickte ſie Soldaten dahin; ließ die Kirche beſetzen, und befahl, keine Katholiken hinein zu laſſen. Gott wußte aber die Herzen der Soldaten ſo zu lenken, daß ſie nicht nur jedermann hinein ließen, ſondern ſich auch ſelbſt gemeinſchaftlich mit dem Volke für den katholiſchen Glauben erklärten. In dieſer Zeit wurden die Antiphonen, Hymnen und Vigilien zuerſt in die Mayländiſche Kirche eingeführet. Dieſe andächtige Feyerlichkeit dauert noch bis auf den heutigen Tag nicht nur in eben derſelben Kirche, ſondern auch faſt in allen abendländiſchen Provinzen [110]. Die Benediktiner, welche die Lebensumſtände des Ambroſius aus deſſen Werken gezogen haben, erzählen dieſe Begebenheit zwar etwas verändert, kommen aber doch in der Hauptſache mit dem Paulinus überein. Sie ſagen: „Ambroſius habe ſich mit einem Theil der Katholiken in die Kirche eingeſchloſſen, und in dieſer allgemeinen Noth, außer andern Troſtmitteln ſich auch des Geſanges bedient. Hierzu wählte er die Hymnen auf die Dreyeinigkeit, die er ſelbſt verfertigt hatte. Das ganze Volk ſang dieſe Hymnen mit ſo großer Andacht und innerer Rührung, daß viele dabey ſich der Thränen nicht enthalten konnten. Auguſtinus, der ein Augenzeuge dieſer Begebenheiten war,

110) — Exercitus etiam armatus ad cuſtodiendas fores Eccleſiae eſt directus, ut nemo auderet catholicam Eccleſiam ingredi. Sed Dominus qui de adverſariis ſuis eccleſiae ſuae triumphos donare conſuevit, ad eccleſiae ſuae munimentum militum corda convertit, ut averſis ſcutis eccleſiae fores ſervarent, nec egredi dimitterent ſed ingredi eccleſiam plebem catholicam minime prohiberent. Sed ne hoc ſatis erat miſſis militibus, niſi etiam pro catholica fide cum plebe pariter acclamarent. Hoc in tempore primum antiphonae, hymni, ac vigiliae in eccleſia Mediolanenſi celebrari coeperunt. Cuius celebritatis devotio usque in hodiernum diem non ſolum in eadem eccleſia, verum per omnes pene occidentis provincias manet. *Paulini* vita S. Ambroſii, Nr. 13.

sagt (Confess. lib. IX. cap. 6. u. 7.) nachdem er von seiner Mutter gesprochen hatte, von sich selbst: Quantum flevi in hymnis et canticis suave sonantis ecclesiae tuae commotus acriter? Daß die Art und Weise dieser Gesänge in der abendländischen Kirche noch nicht gewöhnlich war, bezeugt Augustinus am angeführten Orte mit folgenden Worten: Tunc hymni et psalmi ut canerentur, secundum morem orientalium partium institutum est, et ex illo in hodiernum retentum, multis jam et paene omnibus gregibus tuis et per cetera orbis imitantibus [131]). Zu beklagen ist nur, daß die Verfasser dieser Lebensbeschreibung am Ende ihrer Nachricht selbst gestehen müssen, es sey nicht zu bestimmen, was für eine Art von Gesang man unter der Ambrosianischen Psalmodie und Hymnodie eigentlich zu verstehen habe, und noch mehr muß man beklagen, daß sie es nicht für zuträglich gehalten haben, diese Sache umständlicher zu entwickeln [132]). Diesen Nachrichten zu Folge scheint demnach die erste Eigenschaft des Ambrosianischen Gesangs darin zu bestehen, daß er nach morgenländischer Art eingerichtet war, nehmlich so, daß er vom ganzen Volke mitgesungen werden konnte, da vorher in den Italiänischen Kirchen nur einzelne Personen, oder auch vielleicht nur die Cleriker zu singen pflegten [133]). Daß Chrysostomus eine ähnliche Einrichtung unter ähnlichen Umständen zu Konstantinopel gemacht habe, ist schon §. 69. angeführt.

Augustinus erzählt (Confess. Lib. X.) insbesondere vom h. Anastasius, er habe die Psalmen in seiner Kirche mit so mäßiger Stimme singen lassen, daß sie der bloßen Rede näher als einem Gesange kamen [134]). Dieß war aber nach der Meinung des h. Isidors eine allgemeine Regel in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche [135]). Es kann zwar seyn, daß Isidor das was Augustinus nur vom Athanasius sagt, auf die ganze christliche Kirche angewendet habe, ohne zu bedenken, daß in verschiedenen Jahrhunderten nach der jedesmaligen Verfassung der Kirche, auch verschiedene Regeln im Gesange müssen beobachtet worden seyn. Denn Augustinus redet selbst hin und wieder in seinen Werken von den verschiedenen Gewohnheiten, welche mehrere Kirchen in verschiedenen Gegenden beym Gesang der Psalmen und Hymnen gehabt haben. Wäre aber auch diese Regel des Athanasius in den ersten Jahrhunderten allgemein befolgt worden, so ging sie doch immer nur einzelne Sänger an, und konnte vom Ambrosius wahrscheinlich nicht auf den allgemeinen Gesang des Volks angewendet werden. Denn ein Gesang, der so wenig musikalischen Ton hat, daß er der Rede ganz nahe kommt, ist, genau genommen, nichts als eine gewisse Art von Declamation, womit keine ganze Gemeinde in Uebereinstimmung zu bringen ist. Was von mehrern Personen zugleich gesungen werden soll, muß wenigstens aus bestimmten musikalischen Intervallen bestehen, die sich bey dem bloß deklamatorischen Vortrag eines Psalms oder Hymnus kaum denken lassen. Sind es einzelne Collekten und Responsorien gewesen, wie wir sie noch in unsern Zeiten hören können, so können sie freylich vom ganzen Volke mitgesungen werden; aber woher soll sodann der süße wohlklingende Gesang entstehen, von welchem Augustinus so gerührt wurde, und bey welchem sich viele Glieder aus der Gemeinde des Ambrosius der Thränen nicht enthalten konnten?

131) Vita S. Ambrosii, ex ejus potissimum scriptis collecta &c. Nr. 74. in Opp. Ambrosii Tom. II.

132) Verum tamen quod Psalmodiae atque Hymnodiae genus hic intelligendum, non satis constat inter auctores: neque etiam hujus loci est operosius id explorare. *Ibid.*

133) — Sed id (Ambros.) tantum curasse, ut secundum morem Patrum orientalium psalmi atque hymni a populo etiam canerentur: cum antea a singulis singuli, vel certe a solis Clericis apud Italos recitati fuissent. *Martillon. de curiis Gallic. pag. 181.*

134) Qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset, quam canenti.

135) Primitiva autem ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare ita, ut pronuntianti vicinior esset, quam psallenti. *De Offic. cap. 7.*

§. 74.

Es iſt daher die Meinung der meiſten Schriftſteller, die etwas über den Ambroſianiſchen Geſang geſchrieben haben, er ſey ein wahrer Geſang im eigentlich muſikaliſchen Verſtande dieſes Worts, nicht aber bloß eine gewiſſe Art von Deklamation oder Halbgeſang, wie er vorher in Italien üblich war, geweſen, und habe nicht nur eine rhythmiſche Einrichtung, ſondern auch beſtimmte Tonarten gehabt, nach deren Grenzen und Umfang ſich die verſchiedenen Melodien richten mußten. Euſtachius a. S. Ubaldo [156], der ein beſonderes Werk über den Ambroſianiſchen Geſang geſchrieben hat, ſagt ausdrücklich, Ambroſius habe nicht den Wechſelgeſang und den allgemeinen Volksgeſang, ſondern vielmehr den modulirten, das heißt: den eigentlich muſikaliſchen Geſang in die Morgenländiſche Kirche zuerſt eingeführt, der zuvor in der abendländiſchen Kirche ungewöhnlich war. Dieſer Geſang wurde bey den Alten Cantus harmonicus genannt, weil er beſtimmte Intervallen, und daraus zuſammen geſetzte Tonleitern hatte, deren der deklamatoriſche Geſang nicht bedurfte. Mit ihm war der Cantus rhythmicus oder metricus verbunden, ſo daß alſo durch dieſe harmoniſche und rhythmiſche Einrichtung eine Art von Geſang entſtehen mußte, die derjenigen Art, die wir in unſern Zeiten kennen, wenigſtens einiger Maßen ähnlich ſeyn konnte. Daß der Ambroſianiſche Geſang von ſolcher Art geweſen ſeyn müſſe, erhellt auch daraus, daß es eine morgenländiſche Art von Geſang war, die nach den beſten Zeugniſſen ebenfalls eine harmoniſche (im Sinn der Alten bedeutete Harmonie nie etwas andres, als das was wir jetzt unter Melodie verſtehen) und rhythmiſche Einrichtung hatte. Sehr merkwürdig iſt eine hieher gehörige Stelle aus dem Gerontico des Pambo, welches Gerbert in ſeiner Ausgabe der alten Schriftſteller de Muſica ſacra T. I. hat abdrucken laſſen. Pambo war Abt eines Kloſtes in Nitrien. Einer ſeiner Mönche ging einſt nach Alexandrien, und hörte daſelbſt den Kirchengeſang, den er von dem in ſeiner Wüſte üblichen ſo verſchieden fand, daß er bey ſeiner Zurückkunft desfalls in folgende Klagen gegen ſeinen Abt ausbrach: „In ignavia tranſigimus dies noſtros in eremo iſta; neque canones, aut troparia canimus. Adveniens enim Alexandriam, vidi ordinem eccleſiæ quomodo pſallunt, ac multo ſum affectus moerore, eo quod nos canones, et troparia non canimus.“ *Canones* ſind eigentlich Hymnen bey den Griechen geweſen, die ihren Nahmen von den Canonarchen (eine Art von Obercantoren) bekommen haben, welche den übrigen Sängern vorſchrieben, wie und in welcher Ordnung ſie geſungen werden ſollten; *Troparia* aber ſind nach den wahrſcheinlichſten Meinungen gewiſſe Melodien, die zwiſchen den Hymnen abgeſungen wurden. Vielleicht waren ſie bey den Griechen eben das, was die Tropi bey den Lateinern geweſen ſind. Im Mittelalter gab man den Tropis ſogar mit den Modis einerley Bedeutung [157]. Man ſieht alſo aus dieſer Stelle wenigſtens ſo viel, daß der Kirchengeſang in Alexandrien grade in eben dem Zeitraum, in welchem Ambroſius gelebt hat, ſchon ein modulirter, und wahrſcheinlich nach beſtimmten Tonarten eingerichteter Geſang war.

§. 75.

Die rhythmiſche und metriſche Beſchaffenheit des Ambroſianiſchen Geſangs läßt ſich eben ſo wahrſcheinlich erweiſen, als die melodiſche Beſchaffenheit deſſelben. Schon allein der Umſtand, daß

156) Diſquiſitio de Cantu a D. Ambroſio in Mediolanenſem eccleſiam introducto. Mediolani, 1695.

157) *Martini* beweiſt ſogar, daß das Wort *Tropus* alle 8 Kirchentöne bedeutet habe. Ich denke, es wird ſo zu verſtehen ſeyn, daß jeder einzelne Kirchenton ein Tropus geweſen ſey. S. Storia della Muſ. T. I. pag. 286.

Ambrosius selbst Hymnen in verschiedenen Versmaßen verfertigt hat, kann Veranlassung zum Gebrauch des musikalischen Rhythmus in den dazu verfertigten Melodien gegeben haben. Außerdem sind aber auch noch manche Zeugnisse von spätern Schriftstellern vorhanden, woraus man wenigstens sehen kann, daß die Ambrosianischen Gesänge viele Jahrhunderte hindurch für rhythmisch gehalten worden sind. Guido von Arezzo, aus dem Anfang des eilften Jahrhunderts, dessen Stimme hierin schon etwas gelten kann, weil er sich nach dem Geiste seines Zeitalters vorzüglich um die musikalischen Wissenschaften verdient gemacht hat, handelt in seinem Micrologo (Cap. XV.) de commodis componendi modulatione, und darin auch von den rhythmischen Gesetzen, nach welchen eine Melodie den Versen angepaßt werden soll, so wie endlich von den Neumis (Neuma ist das ungefähr, was wir jetzt unter Melisma verstehen) oder zusammengezogenen Noten, deren zwey oder mehrere auf eine einzige Sylbe gesungen oder auch nur ein einziges auf mehrere Sylben vertheilt werden kann [138]). Hierbey bemerkt er, daß alle Neumä veränderlich sind, indem einige in einerley Ton, andere aber in verschiedenen Tönen anfangen, nach der unterschiedenen Beschaffenheit der Höhe und Tiefe. Ferner, daß fast alle Unterschiede auf den Haupt- oder Schlußton oder einen verwandten Ton hinauslaufen, daß daher bisweilen eben derselbe Ton, welcher die meisten oder viele Neumas schließt, sie auch anfangen könne. Dieß finde ein lehrbegieriger beym Ambrosius. Diejenigen Gesänge, worin die angeführten Unterschiede nicht beobachtet werden, nennt er prosaische Gesänge, bey welchen es nicht darauf ankommt, wenn auch größere und kleinere Theile ohne gehörige Auswahl unter einander kommen, so wie es in der Prosa geschieht [139]). Metrische Gesänge nennt er diejenigen, die so gesungen werden, als wenn die Füße der Verse gleichsam scandirt würden. Und zu dieser Art rechnet er die Ambrosianischen, deren einige wahrscheinlich unverfälscht bis in sein Zeitalter sich erhalten haben mögen. Denn das, was er in der angeführten Stelle davon sagt, setzt eine Kenntniß derselben voraus. Noch deutlicher bezeugt die rhythmische Beschaffenheit der Ambrosianischen Gesänge ein etwas jüngerer Schriftsteller über die Musik, nehmlich Johannes, der von den Musiklehrern des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts fast allgemein für den Papst, den XXIIsten dieses Namens gehalten wird. In seinem Werk von der Musik, welches ebenfalls in der Gerbertischen Sammlung abgedruckt ist, führet das 19te Kapitel die Ueberschrift: Quae sit optima modulandi forma. Nachdem in diesem Kapitel mehrere Arten zu moduliren angegeben sind, wird

138) Die Bedeutung des Worts Neuma ist außerordentlich mannigfaltig. Es wird erstlich für eine kleine Reihe von Tönen genommen, die wie eine melismatische Figur nennen. Sodann bedeutet es die Kunst, einen Gesang in Noten zu bringen. Wenigstens braucht es der Erklärer des Hugo von Reutlingen in diesem Sinn. Denn er sagt: — et specialiter S. Gregorius et Ambrosius cantum musicalem, quo tam Latini quam Alamanni, cum caeteris linguarum diversarum nationibus, utuntur in divino officio, in duo volumina librorum, videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit, et neumavit in notulis. S. Flores Mus. omnis cantus Gregoriani, in Proem. Ferner bedeutet es eine Pause (Franchinus Gafor. Mus Pract. Lib. I. Cap. 8.) ein Komma, wodurch verschiedene Sätze im Text unterschieden werden, ein Schlußstrichchen, und noch mancherley mehr. Die große Verschiedenheit der Bedeutung, die man diesem Neuma, so wie mehrern andern Wörtern im Mittelalter gegeben hat, beweist augenscheinlich, wie dunkel und unrichtig die Begriffe von musikalischen Dingen überhaupt gewesen seyn müssen.

139) Item aliquando una syllaba unam vel plures habent neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabantur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de dissimilibus secundum laxationis et acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id est, finalem, vel si quam affinem ejus pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando vox, quae terminat neumas omnes, vel plures distinctiones finiat, aliquando et incipiat; sicut apud Ambrosium curiosus invenire poterit. Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant &c.

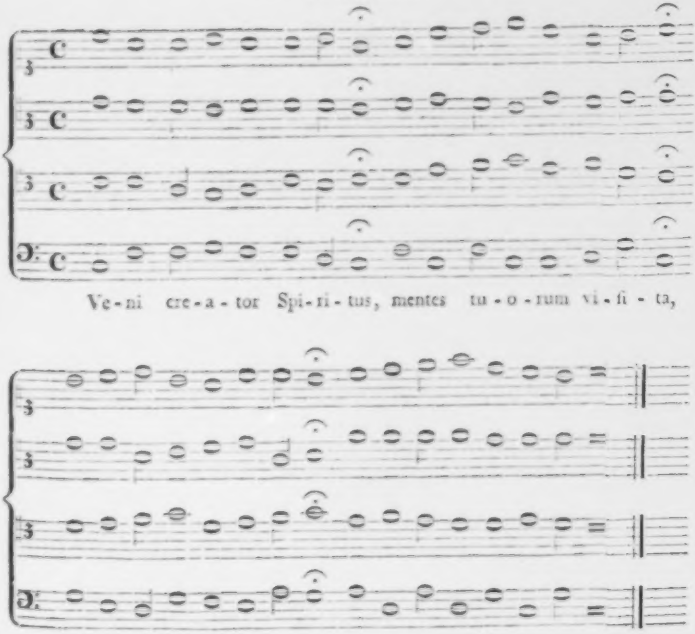
zum Beschluß gesagt: „Es giebt auch noch andere sehr zierliche Arten zu modulizen, die aber, um dem Leser nicht langweilig zu werden, nicht alle beschrieben zu werden brauchen. Solche Gesänge nennen aber die Musici accurat, weil ihre Verfertigung viele Sorgfalt erfordert. Sie nennen sie auch metrische Gesänge, weil sie wie die Metra nach gewissen Gesetzen abgemessen werden, von welcher Art die Ambrosianischen sind [140]).

Was die metrische Beschaffenheit der Ambrosianischen Gesänge betrifft, so können wir uns allenfalls noch in unsern Tagen vielleicht einen ganz richtigen Begriff davon machen. Nicht nur die Hymnen des Ambrosius sind noch vorhanden, sondern wir kennen auch die Regeln der Metrik aus den Zeiten desselben. Man muß sich indessen nicht vorstellen, daß es mit dem metrischen Gesang des Ambrosius eine solche Bewandtniß gehabt habe, wie mit dem unsrigen, der nicht bloß metrisch, sondern auch (im eigentlichen Sinn des Worts) rhythmisch ist. Metrisch heißt eigentlich nur das Verhältniß der einzelnen Sylben unter sich, in so fern aus ihnen so genannte Pedes gebildet werden; Rhythmus aber begreift nicht nur das Verhältniß mehrerer Füße, sondern auch ganzer Reihen von Füßen unter sich. Von diesem Rhythmus scheint man wenigstens in musikalischem Verstande, zu den Zeiten des Ambrosius keinen Gebrauch gemacht zu haben; denn alles das was wir davon wissen, beweist, daß man bloß lange und kurze Sylben unterschieden, und die lange genau noch einmal so lang als die kurze gemacht hat. Man ist dadurch so sehr an das Sylbenmaß der Verse gebunden worden, daß das, was wir Rhythmus, oder ein gewisses Verhältniß von gleichen Takten, woraus so genannte Sectionalzeilen entstehen, nennen, sehr wahrscheinlich so wenig bey den Lateinern Statt fand, als es, wie wir fast gewiß wissen, bey den Griechen Statt gefunden hat. Es ist also bey dem Ambrosianischen Gesange nur von kurzen und langen Sylben die Rede, auf welche ebenfalls nur zweyerley Arten von Tönen, nehmlich lange und noch einmal so kurze können gesungen worden seyn. Kurz, das was wir Takt, oder ein gleiches Verhältniß aller Theile eines ganzen Gesangs nennen, haben die Alten noch unserer Art weder gekannt, noch gehabt. Damit sich der Leser doch einen kleinen Begriff davon machen kann, wie etwa ein metrischer Gesang des Ambrosius geklungen haben könne, wollen wir hier eine kleine Probe einrücken, wie man noch im funfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts einen lateinischen Hymnus scandirt und componirt hat. Man würde vielleicht nicht sehr irren, wenn man glaubte, daß diese und verschiedene andere Proben, die uns von dieser Art noch übrig sind, ihren Ursprung lediglich dem metrischen Gesang des Ambrosius zu verdanken haben. Denn daß sich die Art des Ambrosianischen Gesangs bis ins funfzehnte und sechzehnte Jahrhundert in Andenken erhalten hat, sieht man gar zu deutlich aus den Vergleichungen, welche die musikalischen Schriftsteller aus den gedachten Jahrhunderten zwischen ihr und der Gregorianischen machen. Diese Fortpflanzung wird um so begreiflicher, wenn man bedenkt, daß die Ambrosianische Singart nicht nur von einigen katholischen Ordensgesellschaften angenommen worden, in welchen einmal eingeführte Dinge gewöhnlich von langer Dauer sind, sondern daß sie auch nach den Zeugnissen vieler Schriftsteller in Mayland selbst viele Jahrhunderte hindurch fortgedauert haben soll. Unter solchen Umständen kann ein richtiger Begriff von ihr leicht auf die musikalischen Schriftsteller des 15. und 16ten Jahrhunderts gekommen seyn, und sie entweder selbst, oder andere zu ihrer Zeit lebende Compo-

140) Sunt et alae modulandi species quam plurimae egregiae, quas omnes, ne taedium potius quam doctrinam lectoribus ingeramus, enarrare non oportet. Cantus autem huiusmodi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimensentur, ut sunt Ambrosiani. Joannis Cottonis Musica in der Gerbertschen Sammlung, B. 2. S. 255.

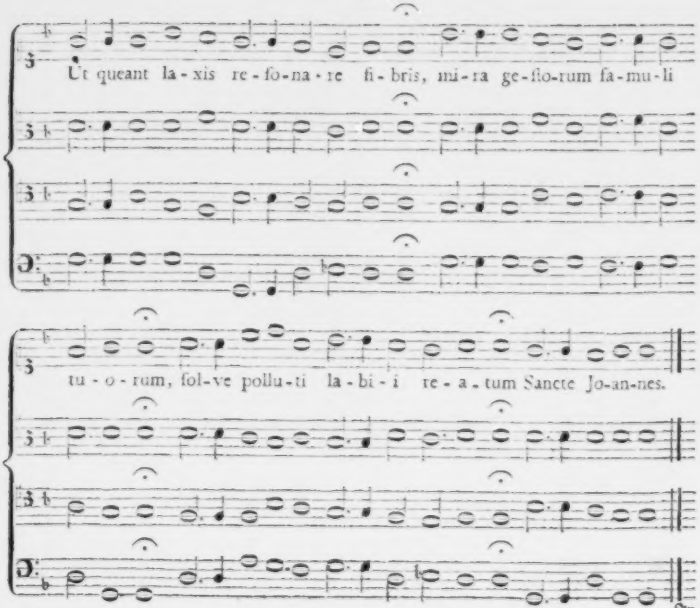
nisten veranlaßt haben, etwas ähnliches hervor zu bringen. Die Probe von welcher hier die Rede ist, hat den berühmten Johann Cochläus aus Nürnberg zum Verfasser, der an den zu seiner Zeit herrschenden Religionsstreitigkeiten sehr vielen Antheil nahm, und nebenher ein vortrefflicher Musikkenner gewesen seyn muß. Sie steht in dessen Tetrachordum musices, und ist im Jahr 1512. zu Nürnberg gedruckt. Cochläus selbst war der Meinung, seine Composition sey nach alter Art eingerichtet, denn er sagt ausdrücklich davon: Jucundum tamen est, carmen melo conjungere, *antiquitatique simulacrum referre.*

Melos Jambicum.

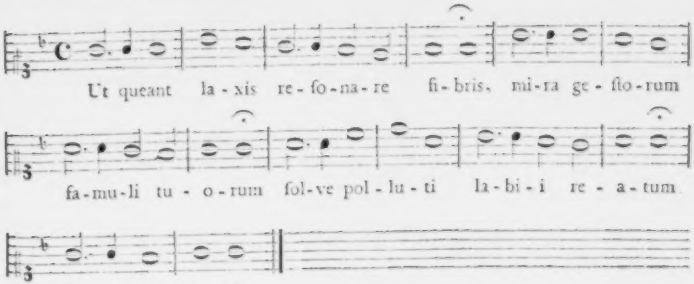


Wenn man die um der Seltenheit Willen hier beygefügte Harmonie wegnimmt, und sich bloß an die oberste Stimme hält, so hat man eine Art von Choral, der nur wenig von den Chorälen unterschieden ist, die noch jetzt in unsern Kirchen gebräuchlich sind. Außer diesem Gesang im Jambischen Sylbenmaß worin nur kurze und noch einmal so lange Noten gebraucht worden sind, hat Cochläus aber auch gewagt, einen andern Gesang im Sapphischen Versmaß zu setzen, worin er dreyerley Notengattungen gebraucht, wenigstens zu gebrauchen scheint. Denn genau genommen entsteht hier die dritte Notengattung nur durch den der halben Taktnote beygefügten Punkt, wodurch die folgende um die Hälfte kürzer wird. Da aber die zweyte von zwey gleichen Noten schon an sich innerlich kurz ist, so hätte dieser Punkt und die dadurch nothwendig gewordene dritte Notengattung, nehmlich die Achtelnote allenfalls eben so gut wegbleiben können. Doch giebt diese dritte Notengattung dem Gesang allerdings eine etwas lebhaftere Bewegung, als er ohne sie haben würde. Der Leser mag es selbst aus der Probe beurtheilen.

Melos Sapphicum.



In Marpurgs Anleitung zur Singkomposition S. 153. werden einige ähnliche, aber ein halbes Jahrhundert jüngere Gesänge in Phaläcischen und Sapphischen Versen nach der Komposition des Luc. Lossius vom Jahr 1565. angeführt, die mit den hier gegebenen Proben verglichen zu werden verdienen. Man sieht daraus, daß ein halbes Jahrhundert noch keine Fortschritte wenigstens in der Behandlung der Harmonie bewirken konnte, denn beyde Arten sind in dieser Rücksicht einander so ähnlich, wie ein Ey dem andern. Den Mangel des Semitonii bey Schlußfällen in der Melodie haben sie ebenfalls mit einander gemein. Man muß daran gewöhnt seyn, wenn man solche Gänge schön finden soll, so wie unsere Vorfahren daran gewöhnt waren. Indessen muß man doch gestehen, daß das, was diese Gesänge für unsere Zeiten weniger genießbar macht, hauptsächlich in der ungeschickten und schwerfälligen Behandlung der Harmonie liegt, welche Cochläus und Lossius hinzu gefügt haben. Wenn man diese davon nimmt, sie bloß als einstimmige Melodien betrachtet, und ihnen allenfalls durch Abtheilung in abgesonderte Takte einen höhern Grad von Deutlichkeit giebt, so wird nicht nur der Mangel des Semitonii bey den Schlußfällen erträglich, (dessen Nothwendigkeit sich ohnehin hauptsächlich auf die harmonische Begleitung gründet,) sondern man könnte sie überhaupt als ganz sangbare Melodien gelten lassen. Eine kleine Probe mit der Melodie auf, ut queant laxis, wird meine Meinung deutlicher machen. Diese würde auf solche Weise folgende Gestalt bekommen:



Ob man sie gleich auch unter dieser Gestalt noch immer nicht schön nennen kann, so ist sie doch wenigstens nun erträglicher, und wenn die metrischen Gesänge des Ambrosius nur von einer solchen oder ähnlichen Beschaffenheit gewesen wären, so wollten und könnten wir es seinen Zeitverwandten nicht verdenken, daß sie sie schön gefunden, und sich nach ihrer Art herzlich daran erbauet haben. Uebrigens verdient hier noch bemerkt zu werden, daß Cochläus dem Ambrosianischen Gesang weit günstiger gewesen zu seyn scheint, als dem Gregorianischen. Denn wenn er im zweyten Theil seines Tetrachords von der Choralmusik spricht, und dabey anmerkt, daß sie auch Musica Gregoriana von ihrem Erfinder Gregorius genannt werde, setzt er hinzu: Verum sanctus Ambrosius pro magna parte hanc quoque ipsam elaboravit praesertim in suavioribus modis. Hinc religiosorum cantus, haud inepte a plerisque Ambrosianus nominatur.

Man kann also als wahrscheinlich annehmen, daß der Gesang des Ambrosius eine metrische Einrichtung gehabt haben müsse, theils nach den darüber beygebrachten Zeugnissen, theils auch, weil der metrische Gesang überhaupt in den Morgenländern üblich war, aus welchen Ambrosius seine Art hergeholt hatte. Auch bey den Therapeuten wie schon §. 48. angeführt ist, war der Gesang von metrischer Art. Also von dieser Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesangs könnte man sich allenfalls eine ziemlich deutliche Vorstellung machen. Weit größere Schwierigkeiten finden sich aber, wenn man gerne wissen will, wie denn nun die harmonische Einrichtung desselben gewesen sey. Kein alter Schriftsteller sagt uns hierüber etwas. Augustinus, der uns die beste Nachricht davon hätte geben können, weil er den Ambrosianischen Gesang selbst gehört hat, und von der Schönheit und Wirkung desselben so sehr eingenommen war, beobachtet gerade bey dieser Hauptsache ein tiefes Stillschweigen. Etwas spätere Schriftsteller, z. B. Boethius und Cassiodor reden in ihren musikalischen Werken zwar von solchen Materien, die auf die harmonische Beschaffenheit eines Gesangs Bezug haben; allein sie haben nichts davon auf den Kirchengesang, sondern alles auf die damalige weltliche Musik angewendet, die von jenem gar sehr verschieden seyn muß. Daher besteht nun alles, was man jetzt von dieser harmonischen Einrichtung des Ambrosianischen Gesangs sagen kann, entweder aus Vermuthungen, oder Meinungen, die sich durch Tradition bis in die neuern Jahrhunderte fortgepflanzt zu haben scheinen.

§. 76.

Das erste Erforderniß einer Melodie, wenn sie harmonisch beschaffen seyn soll, besteht darin, daß sie nach gewissen Tonreihen, deren einzelne Töne unter sich verwandt sind, eingerichtet seyn muß. Solche Tonreihen wurden bey den Alten, so wie auch noch in unsern Tagen geschieht, Tonarten, Modi ꝛc. genannt. Die Kunst, die sämmtlich vorhandenen einzelnen Töne in solche von einander verschiedene Tonreihen zu ordnen, so daß jede deutliche Kennzeichen ihres Unterschieds und eigenen Charakters an sich trug, ist von jeher mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen. Die allerältesten Tonreihen dieser Art bestanden nur aus drey oder vier Tönen; die viertönigen wurden Tetrachorde genannt, und man gewöhnte sich so an diese kleinen Tonreihen, daß man sie noch spät im Mittelalter zur Ein- und Abtheilung ungleich vollständigerer Tonreihen angewendet findet. Nachher theilte man sie nach Pentachorden und Hexachorden, so lange bis endlich alles in ein einziges Ganzes gefaßt worden, und unsere Heptachorde und Octochorde entstanden sind. Von allen diesen Dingen konnte Ambrosius keine andere Begriffe haben, als solche, welche von den Griechen nach Italien gekommen waren, deren lehre von den Tonarten aber so verwickelt war, daß sie noch bis auf den heutigen Tag, der häufigen Untersuchungen ungeachtet, die durch viele Jahrhunderte hindurch darüber angestellt worden sind, von uns kaum recht begriffen werden kann. Dennoch ist es die natürlichste Vermuthung, daß Ambrosius die Griechischen Tonarten gebraucht haben müsse, weil überhaupt alle Italiänische Musik Griechischen Ursprungs war. Dahin gehen nun auch die meisten Meinungen, jedoch mit der Einschränkung, daß Ambrosius eine Auswahl unter den Griechischen Tonarten getroffen, und nur eine kleine Anzahl derselben angenommen habe, nehmlich folgende vier:

1) Die Dorische von D — d.
2) Die Phrygische von E — e.
3) Die Aeolische von F — f.
4) Die Mixolidische von G — g.

Diese vier Tonarten sind sämmtlich in der diatonischen Leiter, nehmlich c-d-e-f-g-a-h-c. oder a-h-c-d-e-f-g-a. enthalten, folglich bloß diatonisch, und leiden nie die Einmischung eines fremden Semitonii, man mag anfangen, in welchem Tone man will. Demnach würden diese vier Tonarten folgende Ordnung der einzelnen darin enthaltenen Intervallen haben:

Die erste Tonart: d. e. f. g. a. h. c. d.
Die zweyte — e. f. g. a. h. c. d. e.
Die dritte — f. g. a. h. c. d. e. f.
Die vierte — g. a. h. c. d. e. f. g.

so daß also die Sitze der natürlichen Semitonien in der ersten Tonart auf der zweyten und sechsten; in der zweyten auf der ersten und fünften; in der dritten auf der vierten und siebenden; und endlich in der vierten Tonart auf der dritten und sechsten Stufe zu suchen wären. Von den Griechischen Mönchen bekamen diese Tonarten die Namen Protus (πρῶτος) Deuterus (δεύτερος) Tritus (τρίτος), und Tetrardus (τέτραρτος), die weiter nichts bedeuten, als der erste, zweyte, dritte und vierte; man kann aus diesen Benennungen, die in der Folge auch in der Römischen Kirche angenommen wurden, und sich lange darin erhalten haben, zugleich einen neuen, vielleicht den allerstärksten Beweis hernehmen, daß überhaupt die Kirchentöne nicht bloß die vier Ambrosianischen, sondern auch die übrigen vier, sie mögen nun hinzu gethan seyn, von wem sie wollen, Griechischen Ursprungs waren. Was sonst noch über die Verschiedenheiten und charakteristischen Merkmale der Ambrosianischen Tonarten zu sagen ist, wird hernach erörtert werden, wenn erst von den Gregorianischen Tonarten die Rede seyn wird.

Eine sehr sonderbare Behauptung des Athan. Kircher verdient hier noch angeführt zu werden, nach welcher Boethius dem Beyspiel der Griechen und besonders des Pythagoras gemäß, ein musikalisches System von 2 vollen Octaven festgesetzt haben soll. Dieses sollen Ambrosius und Augustinus von ihm angenommen haben[141]). Ambrosius und Augustinus lebten am Ende des vierten und im Anfang des fünften Jahrhunderts, Boethius aber erst zwischen 470 und 524: wir können nun jene von diesem etwas angenommen haben? Eben so sonderbar ist, wenn dieser Schriftsteller die Choralmusik in die Boethianische, Gregorianische und Guidonianische eintheilt[142]). Boethius hat sich nie mit der Choralmusik beschäftigt, und zur Zeit des Guido war der Kirchengesang schon Jahrhunderte lang eingerichtet.

§ 77.

Ob Ambrosius seine Melodien auch habe aufschreiben, das heißt: in eine Art von Noten setzen können, ist völlig ungewiß, jedoch nicht ganz unwahrscheinlich. Da seine Tonarten Griechischen Ursprungs waren, so wird er vermuthlich auch die Griechische Notenschrift, in so weit er ihrer zu seinem Zweck bedurfte, angenommen haben. Die Sache kann auch für einen so kleinen Umfang von Tönen so schwer nicht gewesen seyn, weil es dabey nur auf die Andeutung der Höhe und Tiefe der Töne ankam, nicht aber auch auf das Maß oder die Dauer derselben, die schon durch das Versmaß bestimmt war. Daß noch in vielen Bibliotheken Abschriften von dem Ambrosianischen Antiphonario und Psalterio aufbewahrt werden, die mit einer Art von musikalischen Noten versehen

141) Boethius Graecos et Pythagoram imitatus, in Monochordo 15 divisiones (id est intra Dis diapason maximum (systema) constituit, quem inter Latinos SS. Ambrosius et Augustinus secuti sunt. Musurgia, Lib. V. cap. 3. pag. 216.

142) Dividitur (Musica plana) in Boëtianam, Gregorianam et Guidonianam. Ibid.

ſind, leidet keinen Zweifel, und wird von vielen glaubwürdigen Schriftſtellern beſtätigt. Da aber, wie wir durch Zeugniſſe wiſſen, beſonders in den Zeiten Carls des Gr. der Ambroſianiſche Geſang verdrängt werden ſollte, um den Gregorianiſchen deſto allgemeiner zu machen, ſo mögen wohl die urſprünglichen Tonzeichen, deren ſich Ambroſius bediente, verloren gegangen, und ſeine Melodien bloß im Gedächtniß ſeiner Anhänger erhalten worden ſeyn. Es wird hieraus wahrſcheinlich, daß die in den noch vorhandenen Ambroſianiſchen Geſangbüchern befindlichen Tonzeichen erſt ſpäter hinzu gekommen, und nur aus dem Gedächtniſſe beygefügt worden ſind. Von ihrer eigentlichen Beſchaffenheit läßt ſich alſo nichts gewiſſes beſtimmen.

Vom Gregorianiſchen Kirchengeſang.

§. 78.

Viele muſikaliſche Schriftſteller ſind der Meinung, der Kirchengeſang ſey zu den Zeiten des Ambroſius ſo ſehr einfach und ſchlecht geweſen [143]) daß Gregorius nach ſeiner Erhebung auf den päpſtlichen Stuhl, hauptſächlich dadurch bewogen worden, ihm eine verbeſſerte Einrichtung zu geben. Dieß iſt nun zwar, wie wir im Vorhergehenden geſehen haben, nach höchſter Wahrſcheinlichkeit der Fall nicht geweſen; aber man hat Urſache zu glauben, daß der Ambroſianiſche Geſang auf eine andere Art ausgeartet ſey, (wozu ſeine innere Einrichtung und vorzüglich die metriſche Beſchaffenheit deſſelben die nächſte Veranlaſſung gegeben zu haben ſcheint,) und daß dieſe Ausartung der Grund geweſen ſeyn kann, warum Gregorius bewogen wurde, eine Aenderung damit vorzunehmen. Die metriſche Einrichtung brachte den Ambroſianiſchen Geſang der damals üblichen weltlichen Muſik zu nahe, und gab wahrſcheinlich eben dadurch zugleich Veranlaſſung zur Einführung gewiſſer Zierlichkeiten, da man der Feyerlichkeit des Kirchengeſangs nicht für anſtändig hielt. Wenigſtens ſind die Klagen gerade über dieſe Art von Ausartung bey den Schriftſtellern jener Zeiten häufig genug zu finden. Selbſt Euſtachius a Sc. Ubaldo, der zwar dem urſprünglichen noch unverfälſchten Geſang des Ambroſius die Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß er den Regeln eines anſtändigen Kirchengeſangs gemäß eingerichtet geweſen ſey, klagt dennoch über die Mißbräuche, die man dabey mit den allzu ſüßen Stimmen gemacht habe [144]). Solche Umſtände konnten ſchon hinreichen, den Gregorius zu einer Aenderung des damaligen Kirchengeſangs zu bewegen.

Johannes Diakonus erzählt dieſe Sache in ſeiner Lebensbeſchreibung mit folgenden Worten: Deinde in Domo Domini, more ſapientiſſimi Salomonis, propter muſicae compunctionem dulceſinis, Antiphonarium centonem Cantorum ſtudioſiſſimus nimis utiliter compilavit: ſcholam quoque Cantorum, quae hactenus eisdem inſtitutionibus in ſancta Romana Eccleſia modulatur, conſtituit &c. [145]). In der Lebensbeſchreibung Gregors von einem Ungenannten, die beym Caniſius (Tom. II. P. III. pag. 258. Edit. Basn.) abgedruckt iſt, heißt es: Deinde propter muſicae

143) Sine ullâ modorum ſignorumque temporis aut menſurae diſtinctione. *Greg. Falck*, ides boni Cantoris, in der Zueignungsſchrift.

144) Sancti quoque Ambroſii, prudentiſſimi in hac arte *Symphonia* nequaquam ab hac diſcordat regulâ, niſi in quibus eam nimium delicatarum vocum perverſa laſcivia. Experimento namque didicimus, quod plurimi diſſoluti mente huiusmodi voces habentes, nullum pene cantum ſecundum veritatis regulam, ſed magis ſecundum propriam voluntatem pronunciant, maximè inanis gloriae cupidi. De qualibus dicitur, quia ignorata muſicâ de cantore ioculatores... facit. Diſquiſ. II. Nr. 530.

145) S. Gregorii Papae vita, Lib. II. Nr. 5. in Opp. S. Gregorii, Tom. IV. pag. 47.

dulcedinem, antiphonarium aliumque cantum, tam in die, quam in nocte per annum canendum compoſuit, ordinavit atque conſtituit. Sigebertus Gemblacenſ. ſetzt noch hinzu, daß Gregorius ſein Antiphonarium nach der regelmäßigen muſikaliſchen Modulation eingerichtet habe [144]). Am ausführlichſten erzählt der Erklärer des Hugo von Reutlingen (in Proœmio), was Gregorius bey der Sache gethan haben ſoll. Poſt incarnationem Chriſti (ſagt er) plures Doctores S. Eccleſiae, et ſpecialiter B. Ambroſius et S. Gregorius Papa cantum muſicalem ad laudem Dei et Sanctorum multiformem diuxerunt. Magis tamen Gregorius varium cantum muſicalem quo tam Latini quam Alemanni cum caeteris linguarum diverſarum nationibus utuntur in divino officio, in duo volumina librorum, videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et neumavit ſeu notavit. Nach dieſen Erzählungen hat alſo Gregorius ſein Antiphonarium geſammelt, geordnet, nach der muſikaliſchen Modulation eingerichtet, neue Geſänge eingeſchaltet, und zuletzt alles in Noten geſetzt, folglich fünferley dabey verrichtet.

Daß lange vor den Zeiten Gregors ſchon Sammlungen ſolcher Kirchengeſänge vorhanden waren, deren ſich die Canoren bedienten, leidet wohl keinen Zweifel, weil der Geſang überhaupt lange vor Gregor in der Römiſchen Kirche ſchon eingeführet war [145]). Wenn alſo das Antiphonarium der Römiſchen Kirche überhaupt das Gregorianiſche genannt wird, ſo iſt damit nicht geſagt, daß Gregor alles, was darin enthalten iſt, ſelbſt gemacht, ſondern daß er nur unter den ſchon vorhandenen Geſängen die beſten ausgeſucht, geordnet, und einige neu hinzu geſetzt habe [146]). Eben dieſer Meinung iſt auch Le Beuf, welcher ausdrücklich ſagt, Gregorius habe ſein Antiphonarium nur compilirt, das heißt: er habe die Melodien überall aufgeſucht, und ſie zuſammen in einem Band vereinigt. Dieß ſey der wahre Sinn des Worts Centonizare [147]) deſſen ſich Johannes Diak. im Leben Gregors bedient. Da man ſowohl in der lateiniſchen als Griechiſchen Kirche lange vor Gregor geſungen, ſo habe Gregorius von allen den ſchon vorhandenen Melodien, diejenigen ausgewählt, welche ihm am beſten gefielen, und ſo die Sammlung zuſammen gebracht, welche man Antiphonarium centonem genannt habe. Die Grundlage dazu ſey der alte Griechiſche Geſang nach Griechiſchen muſikaliſchen Grundſätzen geweſen. Es könne ſeyn, daß dieſer Griechiſche Geſang in Italien mit der Zeit nach dem Landesgeſchmack verſchiedene Veränderungen erlitten habe; der h. Papſt habe daher verbeſſert, hinzu geſetzt und verändert. Mit Einem Wort, ob er gleich nichts dabey gethan, als die Geſänge in eine neue Ordnung zu bringen, ſo habe doch die Sammlung den Namen des Gregorianiſchen Geſangs bekommen [148]).

144) — quod Antiphonarium regulari muſica modulatione centonizavit. — — De Scriptoribus eccleſiaſticis.

147) Pro indubio haberi debet, aliquam olim fuiſſe ante S. Gregorii tempora Antiphonarium et Reſponſorium collectionem, quae uſui eſſet Eccleſiae Cantoribus. Ut enim antiquior eſt S. Gregorio Antiphonarium et Reſponſoriorum uſus in eccleſia Romana, ita par eſt credere, ante illum exiſtiſſe Reſponſoriales et Antiphonarios. Idem porro S. Pontifex ſicut vetuſtum codicem Sacramentorum (quem Gelaſianum poſtea appellaverunt) in unum librum abbreviavit ad uſum praecipue publicarum Stationum eccleſiae Romanae, qui Sacramentarium Gregorianum paſſim eſt vocatus, ita et libros Antiphonarios et Reſponſoriales recenſuit, ac ordine meliore diſpoſuit. *Jos. Mar. Thomaſius* (unter dem Namen *Cari*) Reſponſorialia et Antiphonaria Roman. eccl. a S. Gregorio M. diſpoſita &c. in der Präfation pag. 44. und 45.

148) — Quod non ita intelligendum eſt, quaſi Antiphona compoſuerit omnia, quae in eo leguntur, ſed quod ea recenſuerit, diſtinxerit, ordinaverit, novaque veteribus addiderit. *P. Pagi* Brev. Pontif. Tom. I. in vita S. Gregorii M. Nro. 67. pag. 372.

149) *Centonizare*, ex variis libris deſcribere, excerpere. *Du Cange* Gloſſar med. et inf. Latinit.

150) Traité hiſtorique ſur le Chant eccleſ. Chap. 3.

Dieſen Gregorianiſchen Geſang nannte man auch Cantum planum oder firmum, weil er nur einſtimmig und in lauter Noten von gleichem Werth fortſchritt, ferner Cantum Choralem, weil er im Chor und vom Chor geſungen wurde, und endlich Cantum Romanum, weil er in Rom zuerſt eingeführt und von dort aus, theils durch die Bemühungen Gregors ſelbſt, theils auch durch verſchiedene nachfolgende Päpſte im ganzen Occident verbreitet und fortgepflanzt wurde.

§. 79.

Das erſte was dieſen Gregorianiſchen Geſang merkwürdig macht und ihn von den früher vorhandenen Singarten wahrſcheinlich am meiſten unterſcheidet, iſt das völlig gleiche Verhältniß, in welchem alle ſeine Töne geſungen werden, ſo, daß weder Rhythmus noch Metrum daben zu beobachten iſt. Man kann nicht läugnen, daß dieſer Umſtand dem Gregorianiſchen Geſang eine eigene Art von Feyerlichkeit giebt, und ihn zu ſeiner eigentlichen, urſprünglichen Beſtimmung, nach welcher er von ganzen Gemeinden geſungen werden ſollte, vorzüglich geſchickt macht. Die Vereinigung einer großen Menge von Stimmen macht eine ſo große Maſſe von Ton aus, daß ſie faſt eben ſo wenig wie jede andere große Maſſe in beſtimmten, abgemeſſenen Zeiträumen fortbewegt werden kann. Gregorius ſcheint daher die Sache ſehr richtig beurtheilt zu haben, wenn er geglaubt hat, ſein Geſang könne bey einer ganz unmetriſchen Einrichtung am beſten von jedermann, er möchte nun muſikaliſch oder unmuſikaliſch ſeyn, geſungen werden. Hätte Gregor ſeiner Singart durch eine ſolche Einrichtung nicht eine ſo allgemeine Brauchbarkeit zu geben gewußt, ſo wäre ſie vielleicht nicht ſo verbreitet worden, und bis auf unſere Zeiten gekommen. Sie hat nun ſchon volle zwölf Jahrhunderte gedauert, und wird wahrſcheinlich ſo lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöſe Geſänge unter den Menſchen fortdauern werden. Schon dieſe lange Dauer der Gregorianiſchen Singart allein iſt ein Merkmal, daß ſie die wahren zu einem allgemeinen Volksgeſang erforderlichen Eigenſchaften in ſich haben müſſe, wenn es ſich auch nicht aus der Natur der Sache darthun und begreiflich machen ließe. Was ſich durch ſo viele Jahrhunderte, und gerade durch ſolche, in welchen in der Kunſt, zu welcher es gerechnet werden muß, die mannigfaltigſten Veränderungen und Verbeſſerungen gemacht worden ſind, unverändert erhalten kann, muß einen unzerſtörbaren Werth in ſich haben, muß beynahe wie die Natur ſelbſt allen neuerungsſüchtigen Einfällen der Menſchen Widerſtand leiſten können. Und ſo iſt es auch. Der einfache, plane und feſte Geſang Gregors iſt als Geſang für große Verſammlungen ſeiner Natur nach der einzig brauchbare, ungleich brauchbarer als der metriſche Geſang des Ambroſius, oder jede andere ähnlich eingerichtete Singart. Man kann daher unter ſolchen Umſtänden der Meinung des berühmten Rouſſeau unmöglich beypflichten, nach welcher er behauptet, daß Gregor, oder wer ſonſt ein ähnliches vor ihm gethan haben mag, der damals vorhandenen Griechiſchen Muſik mit dem Rhythmus zugleich ihre größte Kraft genommen habe [151]). Doch iſt Rouſſeau noch ſo billig, zuzugeben, daß deſſen ungeachtet der Gregorianiſche Geſang, ſo entſtellt er auch durch den Verluſt des Rhyth-

151) Les Chrétiens s'étant ſaiſis de la Muſique dans l'état où ils la trouverent, lui oterent encore la plus grande force qui lui étoit reſtée; ſavoir, celle du Rhythme et du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transporterent à la proſe des Livres Sacrés, ou à je ne ſais quelle barbare Poeſie, pire pour la Muſique que la proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'evenouit, et le Chant ſe trainant, uniformément et ſans aucune eſpece de meſure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec ſa marche rhythmique et cadencée toute l'energie qu'il en recevoit. *Dict. de Muſ. Art. Plain Chant.*

mus geworden sey, immer noch ein sehr schätzbares Ueberbleibsel der alten Griechischen Musik bleibe, welches man den neuern unfeyerlichen und geschmacklosen Singarten, die man in einige Kirchen einzuführen versucht habe, weit vorziehen müsse [152]). Weit unrichtiger beurtheilt ihn Rameau, zwar nicht an sich selbst, sondern nur in so ferne er geeigenschaftet ist, eine vollständige Harmonie nach neuerer Art anzunehmen; man sieht aber doch, daß er den Choralgesang für eine kraft- und geschmacklose Sache, es auch für unmöglich, ja sogar für eine Bemühung einfältiger Menschen hielt, eine gute, oder nur erträgliche Harmonie damit verbinden zu wollen [153]). Das ist eben so merkwürdig und zu bewundern, daß dieser einfache, unmetrische Gesang schon an sich so feyerlich und kraftvoll, in der Verbindung mit einer zweckmäßigen Harmonie nicht nur nichts von seinen guten Eigenschaften verliert, sondern sogar noch feyerlicher und kraftvoller für diejenigen wird, die einige musikalische Bildung haben. Aber es gehört ein besserer Harmonist dazu als Rameau war, um diesem Gesang seine gehörige Harmonie zu geben, insbesondere aber ist dazu eine genaue Kenntniß der alten Tonarten erforderlich, die in unsern Tagen mit nicht geringer Schwierigkeit verbunden ist.

§. 80.

Diese Tonarten sind der zweyte Punkt, welcher bey dem Gregorianischen Gesang in Betracht kommen muß. Man ist fast allgemein der Meinung, Gregor habe den vier Ambrosianischen Tonarten vier andere beygefügt, und sie mit einander in eine solche Verbindung gesetzt, wie ungefähr in unsern Zeiten der Dur und Comes in eine Fuge mit einander verbunden sind. Ohne Zweifel ist diese Einrichtung in unsern Fugen aus den alten Tonarten und aus den Verhältnissen, in welchen die Gregorianischen gegen die Ambrosianischen standen, hergenommen worden, in so weit sie sich auf neuere Jahrhunderte fortgepflanzt haben; aber es beweist noch nicht, daß Gregorius diese Einrichtung wirklich selbst gemacht habe, so wie man überhaupt nicht mit Gewißheit darthun kann daß zu Gregors Zeiten schon acht Tonarten gebraucht worden sind. Eben der Erklärer des Hugo von Reutlingen, welcher schon einige Male angeführt worden ist, und welcher insbesondere über den Gregorianischen Gesang geschrieben hat, macht sowohl das, was Ambrosius in Rücksicht auf die Tonarten gethan haben soll, als auch die nachherige dem Gregorius zugeschriebene Vermehrung derselben wenigstens zweifelhaft. Noch ihm sind die vier ersten Tonarten von den Griechen (nicht vom Ambrosius) zuerst erfunden und authentische Tonarten genannt worden. Noch hatten Gregorius und Ambrosius ihren Gesang nicht eingerichtet, dessen sich jetzt die Kirche bedient. Da also die neuern Musiker (versteht er unter den neuern Musikern den Ambrosius und Gregorius?) sahen, daß die vier alten Tonarten nicht hinreichend waren, alle Arten von Gesängen damit gehörig zu unterscheiden, fügten

152) Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien defiguré, mais bien precieux, de l'ancienne Musique Grecque, la quelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premieres beautés. Il lui en reste assez pour etre de beaucoup préférable, meme dans l'état ou il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques efféminées et théatrales, ou maussades et plates, qu on y substitue en quelques Eglises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner. *Ibid.*

153) — Je veux parler du Plain-Chant de Eglise, qui subsistoit long-tems avant lui (es ist von Zarlino die Rede) et qu'il est bien difficile de reformer, par rapport à l'usage ou à la dépense, quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie, que dans les Tons conformes au Système parfait: auſſi ne voyons nous que des gens sans goût, pleins des regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu qui s'attachent vainement à former une bonne et agréable Harmonie sur ces sortes de Chants. *Traité de l'Harmonie*, pag. 147.

sie den ersten noch vier andere bey, und nannten sie plagalische Tonarten [154]). Man sieht hieraus wenigstens so viel, daß die Sache sehr ungewiß ist, und sich vielleicht bloß auf alte Sagen gründet, eine Meinung, die noch sehr durch den allerdings sonderbaren Umstand bestätigt zu werden scheint, daß in allen auf uns gekommenen Werken des Ambrosius und Gregorius auch nicht ein einziges Wort über diese Materie vorkommt. Die Lebensbeschreiber beyder erzählen bloß, daß der Kirchengesang von ihnen eingerichtet und verbessert worden, von dem aber was sie eigentlich dabey gethan haben, herrscht sowohl bey ihnen als in den Werken des Ambrosius und Gregorius selbst das tiefste Stillschweigen.

§. 81.

So zweifelhaft und ungewiß indessen diese die Einführung der Tonarten betreffende Sache immer seyn mag, so ist doch nun einmal der Glaube daran so allgemein geworden, daß es fast eine Nothwendigkeit ist, mitzuglauben, was so allgemein geglaubt wird. Wir halten uns daher bloß an die Sache, unbekümmert ob die Erfindung und erste Einrichtung derselben nach der strengsten Wahrheit den oft genannten beyden Kirchenlehrern zugeschrieben werden könne oder nicht, und nehmen demnach als ausgemacht an, daß Gregorius den Ambrosianischen vier Tonarten noch vier andere beygefügt habe. Die wahre Beschaffenheit dieser Tonarten, die sich durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten haben, deren Kenntniß auch noch in unsern Zeiten in Rücksicht auf Choralgesang und Kirchenmusik unentbehrlich ist, verdient nun näher beschrieben zu werden.

Es ist schon gesagt worden, daß die vier Ambrosianischen Tonarten aus den Tönen

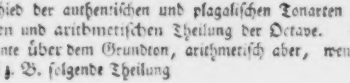
D — d.
E — e.
F — f.
G — g.

bestanden haben sollen, und daß die darin enthaltenen Intervallen oder Klangstufen sämmtlich diatonischen Geschlechts waren. Die vier neuen Tonarten des Gregorius waren ebenfalls diatonischen Geschlechts, und hatten alle Intervallen mit den ersten gemein, nur wurden sie in Rücksicht auf den Anfang, die Mitte und das Ende anders behandelt. Unter diesen Umständen können, genau genommen, und in Rücksicht der Intervallenverhältnisse die acht Tonarten wirklich nur auf vier zurückgeführet werden, wie auch wirklich einige der ältern Musiklehrer schon selbst gethan haben. So sagt, z. B. *Alcuinus* oder Albinus aus dem achten Jahrhundert, daß die plagalischen Tonarten nur Theile von den authentischen sind, und im Ganzen nicht von ihnen

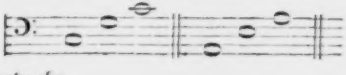
154) Nota quod tantum quatuor toni a Graecis primo et principaliter erant adinventi, hi videlicet, protos, deuteros seu deutrus, trius et thetrardus. Haec enim nomina Graeca ipsi Graeci ipsi imponebant. Hos autem tonos authentos, id est, digniores appellaverunt. Cantus enim, qui tunc temporis habebatur, eisdem quatuor tonis proprie poterat attribui. Nondum enim B. Gregorius cantum Gradualis et Antiphonarii, nec S. Ambrosius suum dictaverunt cantum, quibus cantibus nunc S. Mater Ecclesia utitur. Moderni itaque Musici videntes praedictos quatuor tonos minus posse sufficere ad omne genus cantus discernendum, quatuor alios praedictis quatuor addiderunt, quos plagales seu subjugales sive servos seu discipulos praefatorum quatuor vocaverunt, quemlibet praedictorum tonorum in duos distinguendo seu scindendo, ut protum in primum et secundum, deuterum in tertium et quartum, tritum in quintum et sextum, thetrardum in septimum et octavum &c. *Flores mus. omnis cant. Gregoriani*, Cap. IV. de tonis.

nen abweichen; ferner, daß ſie nur deßwegen inferiores genannt werden, weil ihr Ton tiefer iſt als der Ton der authentiſchen [155]).

Der Hauptunterſchied der authentiſchen und plagaliſchen Tonarten beſteht zunächſt in der ſo genannten harmoniſchen und arithmetiſchen Theilung der Octave. Harmoniſch heißt dieſe Theilung, wenn die Quinte über dem Grundton, arithmetiſch aber, wenn die Quarte unter dem Grundton liegt. So iſt z. B. folgende Theilung

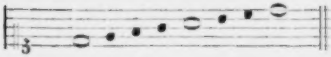


harmoniſch; die folgende aber

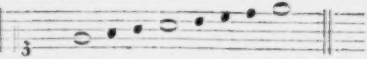


arithmetiſch. In der harmoniſchen Theilung liegt alſo die Quinte zwiſchen dem tiefſten und höchſten Ton; in der arithmetiſchen aber die Quarte. Diejenigen Tonarten nun, welche harmoniſch getheilt ſind, werden authentiſche, die arithmetiſch getheilten aber plagaliſche genannt. Die ſämmtlichen acht Kirchentöne würden alſo in Noten folgendes Anſehen haben:

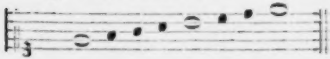
1) Modus authenticus.



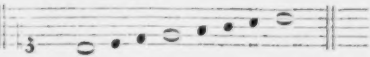
2) Modus plagalis.



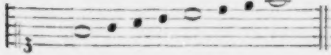
3) Modus authenticus.



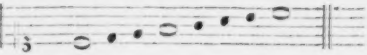
4) Modus plagalis.



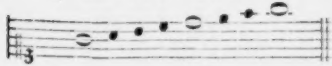
5) Modus authenticus.



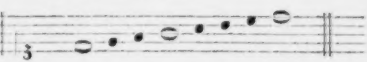
6) Modus plagalis.



7) Modus authenticus.

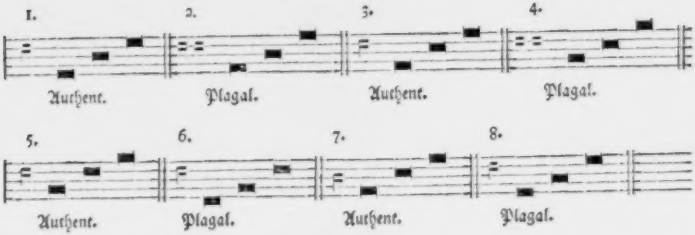


8) Modus plagalis.



155) *Plagii* (πλάγιοι obliqui ſeu laterales) coniuncte dicuntur omnes quatuor. Quod nomen ſignificare dicitur pars ſive inferiores eorum (*authentic.*) quia videlicet quaedam partes ſunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt: et inferiores, quia ſonus eorum preſſior eſt, quam ſuperiorum. *Gerberti SS. ecclef. de Muſ. Vol. I.*

In alten Choralnoten haben diese Modi oder Tropi folgendes Ansehen, wobey aber zur Vermeidung unnöthiger Weitläuftigkeit nur die Haupttöne angegeben sind:



Man kann sich kaum eine Vorstellung davon machen, wie viele sonderbare Schwierigkeiten nach und nach in die Lehre von diesen alten Tonarten gebracht worden sind, die anfänglich vielleicht ganz einfach und leicht von einander zu unterscheiden waren. Die richtige Kenntniß unserer neuern Tonarten macht zwar den Anfängern in der Musik ebenfalls einige Schwierigkeiten; aber gegen die Schwierigkeiten, die mit der Kenntniß der alten verbunden sind, können sie gar nicht verglichen werden. Die nächste Veranlassung mag wohl die große Aehnlichkeit dazu gegeben haben, in welcher jeder plagalische Ton gegen seinen authentischen steht. Hierdurch scheinen sich die Melodien beyder Tonarten so nahe gekommen zu seyn, daß man nicht genau zu unterscheiden wußte, welche eigentlich authentisch oder welche plagalisch sey. Eine andere Schwierigkeit entstand dadurch, daß man den einmal angenommenen Umfang einiger Tonarten bisweilen zu überschreiten verstattete, wodurch es abermals zweifelhaft und ungewiß wurde, wohin eine solche Melodie zu rechnen sey. Ueberhaupt hatte man in jenen dunkeln Jahrhunderten, in welcher so viele Verwirrung in die Lehre von den Tonarten gebracht worden ist, noch viel zu wenig Vergleichungsmittel in seiner Gewalt, um wesentliche Unterschiede von den bloß zufälligen gehörig unterscheiden zu können. Daher gab jede anscheinende Veränderung Gelegenheit zu einer neuen Regel, so daß man bald so viele und noch mehrere Regeln bekam, als einzelne Töne in einer Tonart enthalten waren.

§. 82.

Die Hauptmerkmale, woran man diese Töne von einander unterscheiden suchte, lagen 1) in dem Anfang, der Mitte und dem Schluß, 2) in den verschiedenen Gattungen der Quarte, Quinte und Octave, und 3) in den so genannten Tropen. In Rücksicht auf die zu Nro. I. gehörigen Merkmale unterschied man zuförderst alle acht Tonarten in gerade und ungerade; diejenigen, welche in der Reihe auf die Zahlen 1. 3. 5. 7. fielen, nannte man ungerade, so wie hingegen die, welche auf die Zahlen 2. 4. 6. 8. fielen, gerade genannt wurden. Unter den ungeraden verstand man die authentischen und unter den geraden die plagalischen. Hiervon gab man die allgemeine Regel, die in folgendem Vers enthalten ist:

Vult descendere par, sed scandere vult modus impar.

das heißt: die geraden oder plagaliſchen fallen um eine Quarte unter und ſteigen nur eine Quinte über den Hauptton; die ungeraden oder authentiſchen hingegen ſteigen über ihren Grundton eine volle Octave. Hierbey ließ man aber ſchon eine Ausnahme machen, und geſtattete bisweilen, daß auch der plagaliſche Ton, von ſeinem tiefſten Ton angerechnet, um eine Quinte beym Anfang ſteigen durfte [156]), wodurch er dann einem authentiſchen Ton ſo ähnlich wurde, daß man ihn ohne Anwendung anderer Hülfsmittel nicht mit Sicherheit unterſcheiden konnte. Dieſer Fall trat jedoch erſt in ſpätern Jahrhunderten ein, in welchen die Zahl der acht Kirchentonarten bis auf zwölf vermehrt wurde, wodurch auch die Töne A — a. und C — c. einen authentiſchen und plagaliſchen Gebrauch erhielten, welche vorher ganz ausgeſchloſſen waren. Auch bey den authentiſchen Tönen wurden Ausnahmen verſtattet, nach welchen der dritte nicht bloß um eine Quinte, ſondern um eine Sexte ſteigen durfte. Die übrigen drey authentiſchen Töne mußten aber in ihren vorgeſchriebenen Grenzen bleiben. Nicht minder ließ man der allgemeinen Regel zuwider, den zweyten und ſechſten plagaliſchen Ton im Anfang durch Terzen, den vierten und achten aber durch Quarten ſteigen.

Die Unterſcheidungs-Merkmale, wodurch die Alten ihre Tonarten aus der Mitte erkannten, ſind aus dem Ambitus, (der auch Curſus genannt wurde) und aus der Repercuſſion genommen. Ambitus heißt überhaupt der Umfang aller Töne, die eine Stimme oder ein Inſtrument hervorbringen kann; insbeſondere aber die Grenze, in welche eine Melodie oder Tonart eingeſchloſſen iſt. Hier iſt er nichts andres als eine Regel, nach welcher eine Melodie in der Höhe und Tiefe ſich von ihrem Final- oder Schlußton zu entfernen hat. Nach einer angenommenen Regel ſoll jeder Ambitus einer Tonart eine Octave in ſich begreifen. Derjenige Ton nun, welcher von ſeinem Grundton bis zur Octave ſteigt, iſt authentiſch; welcher aber nur eine Quinte in die Höhe, hingegen um eine Quarte unterwärts geht, iſt plagaliſch.

Dieſe Regel iſt nicht nur mit der vorhergehenden, nach welcher man den Unterſchied der Tonarten aus dem Anfang erkennen ſollte, einerley, ſondern auch zugleich eben ſo unzureichend, weil man hier eben ſo wie dort, Ausnahmen verſtattet hat. Dieß war nach dem Ausdruck der Alten eine Licentia Muſicorum, die ſie ebenfalls, ſo wie ihre übrigen Regeln in einen Vers gebracht haben.

Eſt Octava Modi, cujuslibet Ambitus una
Quam tamen interdum ſuperare licentia ſuevit.

Dieſe Licenz erſtreckte ſich nach und nach immer weiter. Der h. Bernhard erlaubte ſchon zu ſeiner Zeit, die Octave um zwey Töne zu überſchreiten [157]) und nach ihm iſt man allmählich immer weiter gegangen, wie man aus den muſikaliſchen Lehrbüchern der neuern Jahrhunderte ſehen kann. Indeſſen ſind doch im Ambitus der Tonarten hauptſächlich folgende Ausnahmen von der allgemeinen Regel feſtgeſetzt:

156) Verum haec non ſatis firma cognitio eſt: nam ſaepe etiam plagalis ad quintam aſcendit &c. *Muſ. pract. praecepta Lucher. Hofmanni.* Hamburgi 1588 8.

157) Conceduntur autem cuique Tonorum non plus quam decem notae ſeu voces, in quibus curſum ſuum habeat. *S. Bernhardi Muſica*, im Prolog. In dem *Tonale* eben dieſes Verfaſſers, welches im zweyten Band der Gerbertiſchen Sammlung abgedruckt iſt, wird auf die Frage: wie viele Töne in einem Geſang zuzulaſſen ſind? ebenfalls die Zahl eben angegeben: und dabey der Grund angeführt: Quia ſecundum dispoſitionem tonorum et Semitoniorum, quam habent muſici, nullus cantus fieri poteſt in decem vocibus vel citra, qui notari non poteſt. Ideo non eſt neceſſe, ut usque ad incertitudinem illam infra vel ſupra cantus exeat. Man ſieht hieraus, daß die Einſchränkung auf zehen Töne wegfallen mußte, ſo bald man gelernt hatte, mehrere durch Noten oder Tonzeichen anzudeuten. Die Urſache des h. Bernhard war demnach bloß auf die Ungeſchicklichkeit damaliger Zeiten gegründet, ein Grund der nicht länger haltbar ſeyn konnte, als die Ungeſchicklichkeit dauerte.

1) Unter den authentischen Tönen darf der erste und siebente in der Tiefe einen ganzen Ton hinzu setzen; der dritte eine große Terz und der fünfte einen kleinen halben Ton unter der Octave.

2) Unter den plagalischen Tönen darf der zweyte (jedoch geschieht dieß selten) und der vierte, (welches desto öfterer geschieht) einen halben Ton in der Höhe hinzu setzen; der sechste und achte aber einen ganzen Ton ebenfalls in der Höhe.

Die Repercussion ist nach der Lehre der Alten in Rücksicht auf die Kirchentöne von der Repercussion in der Figuralmusik oder eigentlich in den Fugen, verschieden, und bedeutet hier nur solche in einer Tonart enthaltene Töne, die am häufigsten bey einer Melodie gebraucht oder am öftersten wiederholt werden [158]). Durch alle acht Kirchentöne werden

im ersten D — a. eine Quinte,
im zweyten D — f. eine Terz,
im dritten E — c. eine Sexte,
im vierten E — a. eine Quarte,
im fünften F — c. eine Quinte,
im sechsten F — a. eine Terz,
im siebenden G — d. eine Quinte, und
im achten G — c. eine Quarte

als solche Repercussionen angenommen. Die lieben Alten haben auch die Regeln dieser Repercussionen in Verse gebracht, die der Seltenheit wegen hier ein Plätzchen finden mögen:

Quisque intervallum proprium Modus obtinet, idque
Crebrius indigitat, quod repercussio dicta est:
Re, La, Primus amat, Re, Fa, canit arte Secundus.
Hoc supra Quartam Re, Sol, cui subjacet illud,
Tertius at Mi, Fa, sonat in diastemate Sextae
Quartus at hinc Mi, La, (sub Mi, Mi, scilicet) aptat.
Sic quoque per Quintam Fa, Fa, dat in Ordine Quintus,
Sextus habet Fa, La, promit tibi Septimus Ut, Sol.
Sub Quarta Re, Sol; sed contra vocibus Ut, Fa,
Utitur Octavus &c.

Am Ende werden die Tonarten aus den Final- oder Schlußtönen erkannt. Die dabey gegebene Regel ist eine der einfachsten, und kann, wenn ein Gesang regelmäßig eingerichtet ist, niemals trügen. Nach dieser Regel gehören die Gesänge, welche sich

1) im D
2) im E
3) im F
4) im G

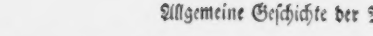
endigen, zur

erſten und zweyten,
dritten und vierten,
fünften und sechsten,
siebenten und achten,

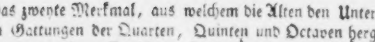
Tonart, so daß allemal ein authentischer und der ihm verwandte plagalische Ton einerley Schlußnote haben.

158) Repercussio et proprium intervallum, quod quilibet Tonus saepe repetit. *Euchar. Hofmann, Mus. pract. Praecepta.*

Das zwente Merkmal, aus welchem die Alten den Unterschied ihrer Tonarten erkannten, war von den Gattungen der Quarten, Quinten und Octaven hergenommen. Diese Gattungen der Intervallen wurden hauptsächlich durch die Lage des halben Tons unterschieden, der nach der Einrichtung der Alten nicht so wie bey uns in allen Tonarten einerley Stelle hatte. So stand er z. B. im ersten authentischen Ton:



auf der zwenten und sechsten Stufe; in dem zwenten authentischen Ton aber:



auf der ersten und fünften. Da nun diese Lage des halben Tons in allen acht Tönen verschieden ist, so entstanden daraus eben so verschiedene Gattungen von Quarten, Quinten und Octaven, die zugleich als Kennzeichen der verschiedenen Tonarten dienen konnten.

§. 83.

Alles dieses war aber zur Erkenntniß der Tonarten, und zu den mannigfaltigen Behandlungsarten derselben, die in der Kirche bey Psalmen, Hymnen, Antiphonen, Responsorien ꝛc. vorkamen, noch nicht hinreichend; man mußte sogar gewisse Formeln von Melodien entwerfen, die man Tropen nannte. Solcher Tropen waren über jeden Ton wiederum mehrere, bisweilen sogar vier bis fünf, die man ihrer Abweichungen wegen Differenzen nannte. Alle diese Dinge und noch viele andere, gehören aber bloß unter die Ausnahmen von einer Regel. So sind z. B. die Differenzen bloß dadurch entstanden, daß die Melodien der Psalmen, wahrscheinlich von unmusikalischen Sängern bald in einem bald in einem andern Ton geschlossen oder ausgehalten wurden. Daher sagen auch ältere Musiklehrer, daß diese Differenzen nicht wesentlich zur Erkenntniß der Tonarten erforderlich, sondern nur um der Ungeschickten willen erfunden worden sind. Johannes, ein musikalischer Schriftsteller, der schon oben angeführt ist, kann den Grund dieser Einrichtung gar nicht begreifen, findet ihn auch von niemand angeführt. Auch der h. Bernhard scheint nichts davon gehalten zu haben. Sie geben nur Veranlassung zu vielen Verwirrungen und Irrthümern [159]).

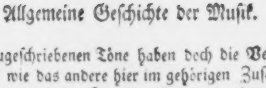
Diese Tropen mit ihren Differenzen sind nun zwar allerdings eine Erfindung, die nicht in die Zeiten Gregors gehört, von welchen hier hauptsächlich die Rede ist. Allein eines Theils haben die Alten wirklich schon vor Gregors Zeiten Tropen, wenigstens dem Namen nach gehabt; sollten sie daher auch nicht mit den nachher erfundenen ganz einerley seyn, so erfordert es doch die gute Ordnung, die Materie vom Gregorianischen Kirchengesang so viel möglich beysammen zu halten. Die Tropen, so wie sie uns von den musikalischen Schriftstellern sowohl des Mittelalters als der neuern Jahrhunderte überliefert worden sind, mögen daher immer unter diejenigen Dinge gehören, von welchen Gregorius

159) Differentiae de Tonorum essentia non sunt, sed pro indoctis tantum, ut in diversis tonorum initiis facilius ordiantur, repertae. Inquit enim Pontifex (Joannes Cotton. wird hierunter verstanden, den man lange für den Papst Johann XXIII. gehalten hat) cap. 23. Ego nullam hujus rei causſam, nisi usum invenio: nec ab ullo Musicorum scriptam reperi. Neque D. Bernhardus multum approbare videtur. Multorum enim confusionum errorumque occasionem dant Differentiae. *Ornithoparchi Mus. activ. Micrologus, Lib. I. cap. 12.*

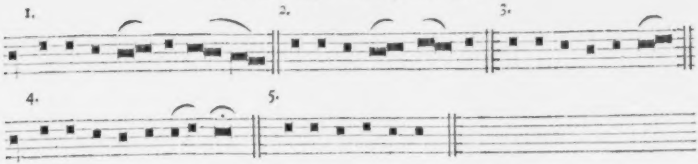
nichts gewußt hat; die ihm zugeschriebenen Töne haben doch die Veranlassung dazu gegeben, folglich kann auch das eine sowohl wie das andere hier im gehörigen Zusammenhang erklärt werden.

Alle acht Tonarten hatten ihre eigenen Tropen, einige nur einen, andere drey, vier bis fünf. In der Festsetzung derselben sind die Alten nicht minder witzig und sinnreich gewesen, als bey ihren schon angeführten versificirten Regeln; denn sie ließen diese Tropen nach Ordnung der Tonarten unter gewissen Sinnbildern auf einander folgen, z. B.

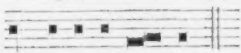
1) *Adam primus homo* deutete den Tropus des ersten Tons an:



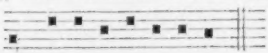
Der Differenzen waren hierbey fünf:



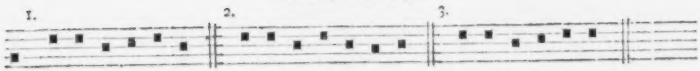
2) *Noe secundus*, des zweyten Tons: der ohne alle Differenz ist.



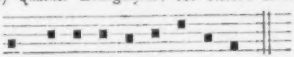
3) *Tertius Abraham*, des dritten Tons:



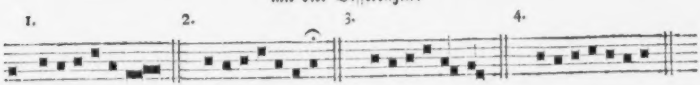
mit drey Differenzen:



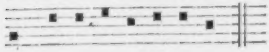
4) *Quatuor Evangelistae*, des vierten Tons:



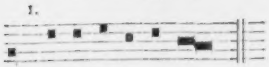
mit vier Differenzen:



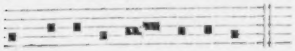
Quinque libri Moſis, des fünften Tons:



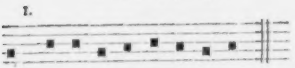
mit einer Differenz:



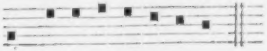
6) *Sex Hydriae poſitae*, des ſechſten Tons:



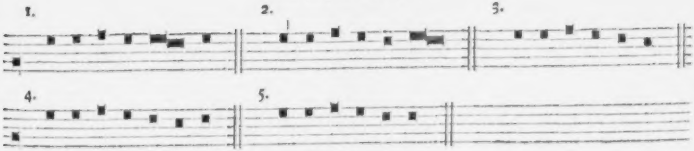
mit einer Differenz:



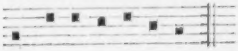
7) *Septem Scholae ſunt artes*, des ſiebenten Tons:



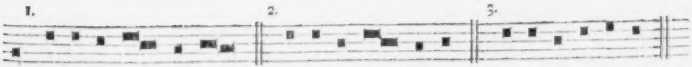
mit fünf Differenzen:



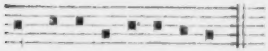
8) *Sed octo ſunt partes*, des achten Tons:



mit drey Differenzen:

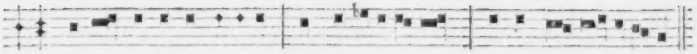


Endlich kommt noch ein *Tropus peregrinus* als neunte Tonart zum Vorſchein, wobey aber des ſeltenen Gebrauchs wegen keine Differenzen Statt finden. Es iſt folgender:

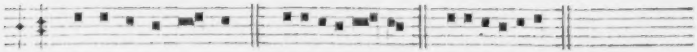


Dieſe Tropen wurden im Choralgeſang auf dreyerley Art gebraucht, nehmlich in den Pſalmen, Reſponſorien und ſo genannten Eingängen (introitus) wobey überall wieder ſehr verſchiedene Dinge zu bemerken waren. Die allerdeutlichſte Vorſtellung von allem, was weſentlich zur genauen Kenntniß und richtigen Behandlung aller acht Tonarten in Rückſicht auf ihren Anfang, ihre Mitte und ihre Schlüſſe oder Schlußformeln, gehört, findet ſich meines Erachtens beym Franchinus Gaſor, in deſſen muſica practica von 1496, mit welcher wir hier den Beſchluß dieſer Materie machen wollen.

Tonus I.

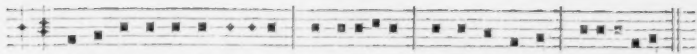


Primus tonus ſic in-cipit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.



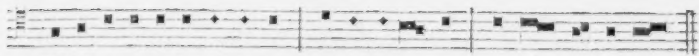
Se-cu-lorum a-men. E-vou-ae, E-vouae.

Tonus II.

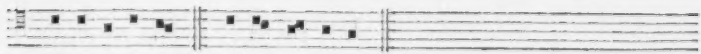


Secundus tonus ſic incipit, ſic mediatur et ſic fi-ni-tur. Euouae.

Tonus III.



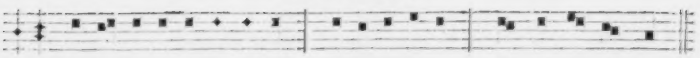
Ter-ti-us tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.



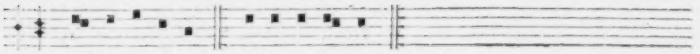
Euouae, Euouae.

Tonus IV.

Tonus IV.

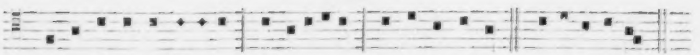


Quartus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.



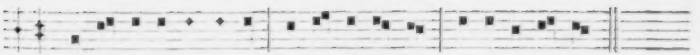
Euouae Euouae.

Tonus V.



Quintus tonus ſic incipit, ſic mediatur et ſic fi-ni-tur. Euouae.

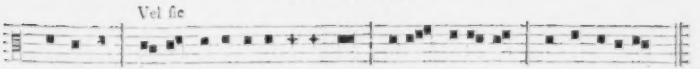
Tonus VI.



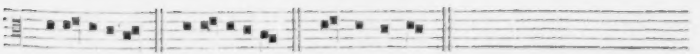
Sextus tonus in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic -fini-tur.

Tonus VII.

Vel ſic



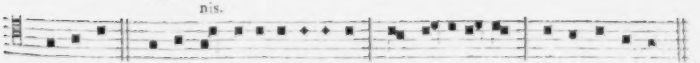
Sep-timus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic finitur.



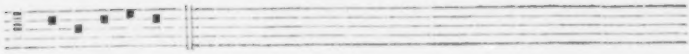
Euouae Euouae Euouae.

Tonus VIII.

Vel ſic ſolen-nis.



Octavus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.



Euouae.

Das auf den Schlußformeln vorkommende Wort *Euouae* enthält die Vocale aus den Wörtern Seculorum Amen, und soll ungefähr eben das in der lateinischen Kirche seyn, was bey den Hebräern Sela und bey den Griechen *Diapsalma* war. Auf allen so genannten Differenzien (von verschiedenen wurden sie auch Definitiones genannt) die nichts anderes als eigentliche Finalcadenzen sind, wurde es gebraucht.

§. 84.

Außer der Einrichtung der Kirchentöne schreibt man dem Gregor auch noch die Verbesserung der musikalischen Schreibekunst zu, indem man behaupten will, daß er die gesammelten Melodien auf eine leichtere und faßlichere Art in Noten gesetzt habe, als vor seiner Zeit gebräuchlich war. Von der weitläuftigen Notenschrift der Griechen ist im ersten Band dieser Geschichte zur Gnüge gehandelt worden. Da nun die Römische Musik ganz Griechischen Ursprungs war, auch selbst die musikalischen Grundsätze der Griechen von verschiedenen Römischen Schriftstellern auf Italien übergetragen worden sind, so ist zu vermuthen, daß man sich anfänglich daselbst auch der Griechischen Notenschrift, wenigstens in der weltlichen Musik bedient haben wird. Aber die ersten Christen wollten und konnten mit dieser weltlichen Musik nichts zu thun haben, sondern trachteten vielmehr stets darnach, sie als eine ihnen unanständige Sache zu unterdrücken. Sie erreichten nach und nach, so wie ihr Einfluß und Ansehen zunahm, ihre Absicht auch wirklich, so daß man vielleicht schon lange vor den Zeiten Gregors keinen Begriff mehr von der weltlichen Musik der alten Griechen und Römer hatte. Mit diesem Begriff mußte nothwendig auch der Gebrauch der Griechischen Notenschrift verloren gehen, die ohnehin für so einfache Gesänge, wie man sie in der Kirche haben wollte, keine Brauchbarkeit hatte. Diese Einfachheit des Gesangs, wozu man auch noch die Abschaffung des chromatischen und unharmonischen Klanggeschlechts rechnen kann, mußte nothwendig eine einfachere Notenschrift hervorbringen, als die Griechische war. Einige Schriftsteller sind der Meinung, dieß sey lange vor Gregors Zeiten geschehen; sie bestätigen aber ihre Meinung mit keinen Zeugnissen. Denn was dem Boethius hierin von vielen zugeschrieben wird, ist ein Irrthum, der aus dem Zusatz eines Wortes in die Ueberschrift eines Kapitels aus seinem Werke de musica entstanden ist. Das dritte Kapitel des vierten Buchs hat nehmlich die Ueberschrift: Musicarum per Graecas *ac Latinas* literas Notarum nuncupatio; durch diese Aufschrift verführt hat man geglaubt, dem Boethius die Einführung der lateinischen Buchstaben statt der vorher gebräuchlichen Griechischen in der musikalischen Notenschrift zuschreiben zu müssen. Meibom hat aber zuerst bemerkt, (in Alypii Introductor. Harmon. ex versione Meibom. pag. 7.) daß die beyden Wörter *ac Latinas* eine Verfälschung sind, und sich in den besten Manuscripten nicht finden. Wer auch dieß Kapitel nur angesehen hätte, müßte diese Verfälschung schon bemerkt haben; denn es kommt darin vom Anfang bis ans Ende keine Spur von Lateinischer, sondern bloß, wie es die wiederhergestellte Ueberschrift deutlich genug sagt, die Erklärung der Griechischen Notenschrift vor.

Dennoch muß vor dem Gregor in der Musik Gebrauch von den lateinischen Buchstaben gemacht worden seyn, weil man gewöhnlich annimmt, daß dieser Papst die vorher gebräuchlichen funfzehn Buchstaben auf sieben reducirt habe.

Es ist in der That kaum zu begreifen, daß die Menschheit so viele Jahrhunderte bedurft hat, um sowohl dem wahren Wesen der Tonarten, als der damit so nahe verwandten Kunst, sie durch Zeichen anzudeuten, auf die wahre Spur zu kommen. Man hat immer gewußt, daß eine Tonreihe von einem Tone bis zu seiner Octave die Grundlage aller Melodien sey; daß es nicht mehrere wesentlich von einander verschiedene Töne gebe, als diejenigen, welche innerhalb einer Octave enthalten sind, daß folglich höhere oder tiefere Octaven keine wesentliche Verschiedenheit in der ganzen Tonmasse hervorbringen, sondern sie im Grunde nur mit ähnlichen tiefern oder höhern Tönen vermehren und mannigfaltiger machen. Diese feste und wesentliche Anzahl von Tönen, die zu einer vollständigen Tonleiter erforderlich ist, war schon in den ältesten Zeiten so allgemein bekannt, daß sogar die Dichter davon gesungen haben. Virgil sagt:

Nec non Threïcius longa cum veste Sacerdos
Obloquitur numeris *septem discrimina vocum.*
Aeneid. Lib. VI.

Isidor sagt, die alte Cythar oder Lyra habe bloß deßwegen sieben Saiten gehabt, weil es nicht mehr als sieben verschiedene Töne gebe [160]). Horaz muß lange vor ihm eben der Meinung gewesen seyn, denn er vergißt in seiner Ode an den Merkur nicht, die Saitenzahl der Merkurischen Lyra zu bestimmen:

Tuque testudo resonare *septem*
callida nervis. *Lib. III. Od. XI.*

Isidor hat sogar angenommen, die Harmonie der Himmel bestehe nur aus sieben Tönen [161]), andrer Anspielungen nicht zu gedenken, z. B. auf die sieben Tage der Woche ꝛc. die man bey alten Schriftstellern hin und wieder findet. Kurz man sagte stets mit dem Ptolemäus [162]), daß es der Natur nach nicht mehr und nicht weniger wesentlich verschiedene Töne gebe und geben könne, als sieben, und machte doch Tonreihen von vier, fünf und sechs Tönen, eben so wie man in der Bezeichnung derselben fast stets mehr oder weniger Zeichen als Töne hatte.

Gregorius soll dieses Mißverhältniß zuerst gefühlt, und funfzehen Tonzeichen, womit ein Umfang von zwey vollen Octaven bezeichnet wurde, nur auf sieben, zur Bezeichnung der innerhalb einer Octave liegenden wesentlich verschiedenen Töne zurückgeführt haben. Ob diese Zeichen nun aber wirklich lateinische Buchstaben oder eine andere Art von Zeichen gewesen sind, wird sich wohl nie mit völliger Gewißheit ausmachen lassen, da sich die verschiedenen Meinungen hierüber fast alle widersprechen. Mabillon bezeugt zwar, daß überhaupt vor dem neunten Jahrhundert die Buchstaben des Alphabets zur Bezeichnung der Gesänge üblich gewesen sind [163]); aber zwischen dem neunten und dem Jahrhundert Gregors war ein Zeitraum von dreyhundert Jahren, in welchem gar vieles erfunden werden konnte, wie denn auch beym Goldast ein gewisser Eckehard junior (de casibus S. Galli cap. 3.) eine solche ähnliche Erfindung einem Römischen Sänger zuschreibt, den der Papst Adrian an Carl den Großen nach Gallien geschickt hat, um daselbst den ausgearteten Kir-

160) Antiquitus autem cythara *septem* chordis erat, propter *septem* varietates vocum. *Origin. Lib. II. cap.* 21.

161) Fistula *septem* calamorum gestat, propter Harmoniam caeli, in qua *septem* sunt soni, et *septem* discrimina vocum. Loc. cit. Lib. VII. c. 11.

162) Voces naturaliter neque plures, neque pauciores esse possunt, quam *Systema. Harmonicor. Libr. III.* Lib. II. Edit. Wallis.

163) Ante Saeculum nonum usitatae erant literae alphabeticae, ad id designandum (nehmlich den Gesang) *Annal. Bened.* Tom. IV, Append. Nr. 7.

chengeſang wieder herzuſtellen [164]). Der Sänger hieß Romanus. Wenn aber die Erklärung ſeiner Erfindung richtig iſt, welche Notker Balbul. davon giebt, ſo iſt ſie von derjenigen, welche man dem Gregor zuſchreibt, außerordentlich verſchieden. Es iſt zu beklagen, daß die Herausgeber der Werke des Papſtes Gregor, die deſſen Antiphonarium im dritten Band vollſtändig haben abdrucken laſſen, auf dieſen Umſtand ganz und gar keine Rückſicht genommen haben. Johannes Diakon. verſichert doch, daß das ächte Antiphonarium, welches Gregor ſelbſt notirt hatte, im neunten Jahrhundert noch vorhanden war; ſollte ſich denn gar keine ächte Abſchrift davon erhalten haben, woraus man die Art der Gregorianiſchen Tonzeichen hätte beurtheilen können?

Dem allen ſey aber wie ihm wolle; ſo viel iſt gewiß, daß der Gregorianiſche Geſang in ſolche Noten geſetzt war, die die Töne deſſelben angedeutet haben. Der Mönch von Angouleme (Monachus Engolismenſis in vita Caroli M. ann. 787.) ſagt ausdrücklich: Tribuitque Antiphonarios S. Gregorii, *quos ipſe notaverat nota Romana*; und an einem andern Ort: Omnes Franciae Cantores diſcerunt *notam Romanam*, quam nunc vocant Franciſcam. Daß dieſe Noten auch nur auf einzelne Silben geſchrieben waren, ſo wie es noch in unſern Zeiten im Choralgeſang nicht anders ſeyn kann, meldet das Chronicon Trudonenſe, welches bis aufs Jahr 1138 reicht, worin geſagt wird, Gregorius habe ein Graduale geſchrieben, illuminirt, muſikaliſch notirt und zwar ſyllabatim &c. [165]). Du Cange (Gloſſar. med. et inf. Latinit. voc. nota) berichtet, daß in der Kloſterbibliothek zu Corvey ein altes Graduale mit ſolchen muſikaliſchen Noten aufbewahrt werde. In der Wolfenbüttelſchen Bibliothek findet ſich auch ein altes Miſſale, aus welchem Mich. Prätorius in ſeinem Syntagm. muſ. Tom. I. pag. 12. einige Proben giebt. Es ſind gerade, krumme, gebogene, nach mehrern Seiten hingekehrte, bald einzelne, bald mit einander verbundene Striche, über die einzelnen Silben der Verſe geſchrieben, deren Entzifferung in unſern Zeiten wohl unmöglich iſt. Walther giebt zwar in ſeinem Lexico diplomatico auf der ſechſten Tafel die Entzifferung einer ſolchen Notenſchrift; ſeine Entzifferung iſt aber nicht minder unverſtändlich als die Urſchrift ſelbſt. Dieſe iſt aus einem Miſſalbuch des eilften Jahrhunderts genommen. Eben ſo hat noch vor ihm ein Hamburgiſcher Prediger, Nic. Staphorſt in ſeiner Hiſt. Eccleſ. Hamb. diplomat. Tom III. Tab II. pag. 337. eine ſolche Probe geliefert, die aber der Waltherſchen weit nachſtehen muß. Endlich hat auch der Pater Martini einige kleine Stellen ähnlicher Noten zu entziffern verſucht, und iſt wohl am glücklichſten darin geweſen, weil es ihm am wenigſten an der zu einer ſolchen Arbeit erforderlichen Kunſtkenntniß gefehlt hat [166]).

Unter ſolchen Umſtänden müſſen wir uns nun über die Beſchaffenheit der Gregorianiſchen Noten an neuere Zeugniſſe halten. Dieſen Zeugniſſen nach bezeichnete Gregor die unterſte Octave des zu ſeiner Zeit gebräuchlichen Tonvorraths mit großen Buchſtaben:

164) In ipſo quoque (Antiphonario) primus ille litteras Alphabeti ſignificativas notulis, quibus uſum eſt, aut ſurſum aut ſurſum, aut ante aut retro, allignari excogitavit; quas poſtea cuidam amico quaerenti Notker Balbulus dilucidavit. *Goldaſt.* SS. rer Alamannicar. Tom. I. pag. 60. Die Erklärung dieſer Buchſtaben vom Notker Balbul. ſteht in Canſii antiqu. Lect. Tom. V. P. 2. pag. 579. und iſt aus dieſem Werk in der Gerbertiſchen Sammlung, in Mattburgs Einleit. in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſ. und noch an vielen andern Orten abgedruckt, ſo wie ſie denn auch in der Folge in dieſem Werk ihr Plätzchen finden wird.

165) Graduale unum — ſcripſit, illuminavit, notaſque notavit, *ſyllabatim* &c.

166) S. Storia della Muſ. Tom. I. pag. 134. Dieſe Proben ſind aus Fragmenten von alten Breviarien, Gradual- und Miſſalbüchern genommen. Die Bedeutung der Zeichen kann wahrſcheinlich nur unter dem Umſtand begreiflich werden, wenn ſie ſich über ſolchen Texten finden, deren Melodie ſchon bekannt iſt.

A. B. C. D. E. F. G.

die nächste Octave mit kleinen:

a. b. c. d. e. f. g.

und wenn ein Gesang noch höher, bis in eine dritte Octave stieg, mit doppelten:

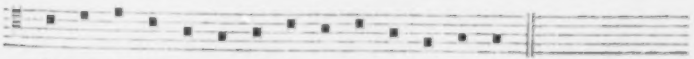
aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg.

(Das in diesen drey Octaven vorkommende b, bedeutet stets unser heutiges h.)

Die tiefste Octave wurde von den Musiklehrern der folgenden Jahrhunderte Gravis, die nächste acuta, und die höchste superacuta genannt. Im Microlog des Guido von Arezzo finden sich mehrere Stellen, die in dieser Art bezeichnet sind, und folgendes Ansehen haben:

G G F a G a a a a ♯G ♯c ♯c d e d c d e c a G a
Linguam refrenans temperet, ne litis horror insonet, visum fovendo contegat, ne
c ♯c a FG G
vanitates hauriat:

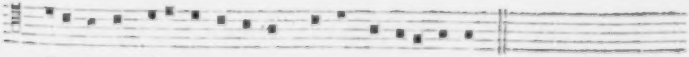
Linguam re-fre-nans tem-pe-ret, ne li-tis hor-ror in-so-net, vi-sum



fo-ven-do con-te-gat, ne va-ni-ta-tes hau-ri-at.

In verschiedenen Abschriften des Guidonischen Micrologs finden sich Proben von anderer Art dieser Notenschrift, welche in der von Gerbert besorgten Ausgabe desselben nicht befindlich sind. So führt z. B. der Pater Martini aus einer in der Mediceisch-Laurenzianischen Bibliothek befindlichen Abschrift, die aus dem funfzehnten Jahrhundert seyn soll, folgende Probe an:

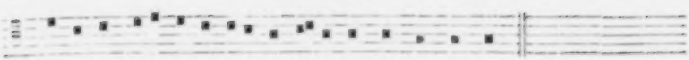
dc ♯c de d c ♯a c d a GF GG
Sit nomen Domini benedictum in Saecula.



Sit nomen Do-mi-ni bene-dictum in Sae-cu-la.

worin schon bisweilen zwey Töne auf eine Sylbe kommen. In einer noch andern Abschrift, welche Martini um ein Jahrhundert jünger hält, die also schon ins sechzehnte Jahrhundert gehören würde, stehen diese Buchstaben nicht mehr in einer geraden Linie über dem Text, sondern steigen und fallen, so wie die durch sie angedeuteten Töne fallen und steigen sollen. Z. B.

d ♯ c d c d c c ♯ a ♯c a a a G G G
Sit nomen Domini benedictum in Saecula.



Sit nomen Do-mi-ni be-ne-di-ctum in Sæ-cu-la.

Mehrere Proben ähnlicher Art mit den nach und nach hinzu gekommenen Veränderungen aus ſpätern Jahrhunderten werden in der Folge vorkommen. Aus den hier angeführten kann man wenigſtens ſehen, daß die Gregorianiſche Notenſchrift zur Bezeichnung des Choralgeſangs ſchon hinreichend war. Die Einfachheit derſelben, wodurch ſie den wahrſcheinlich eben ſo einfachen Melodien des Gregorianiſchen Zeitalters gerade recht angemeſſen war, ſcheint auch allgemein erkannt worden zu ſeyn, weil ſie ſich ungeachtet mancher Neuerungen, die von einigen muſ. Schriftſtellern der folgenden Jahrhunderte verſucht wurden, dennoch bis auf unſere Zeiten erhalten, und genau genommen noch immer die Grundlage unſerer freylich mannigfaltigern und den neuern Bedürfniſſen angemeſſenern Notenſchrift geblieben iſt. Die ſo genannte Deutſche Tabulatur, die noch bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts beynahe in allgemeinem Gebrauch geblieben iſt, ſo wie die Notenſchriften, deren man ſich ebenfalls bis auf unſere Zeiten für die Laute, Theorbe und andere ähnliche mit Bunden verſehene Inſtrumente bedient hat, ſchreiben ihren Urſprung nicht minder von der Gregorianiſchen Erfindung her. Die Deutſche Tabulatur hat zwar nunmehr der ſo genannten Italiäniſchen Platz machen müſſen, ſo wie auch die Notenſchrift für Lauten ꝛc. mit den Inſtrumenten ſelbſt faſt ganz außer Gebrauch gekommen iſt; allein ſie haben der neuern Notenſchrift dennoch zur Grundlage gedient, ſo wie die Gregorianiſche ihnen dazu gedient hat.

Vergleichung des Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Geſangs.

§. 85.

Die Meinungen über die Verſchiedenheit des Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Kirchengeſangs ſind ſehr getheilt. Nach einigen iſt der Ambroſianiſche, nach andern aber der Gregorianiſche der vorzüglichſte. Aber die Gründe, welche beyde Theile für ihre Meinung anführen, ſind meiſtens von der Art, daß man keinen ſichern Schluß daraus machen kann, weil ſie faſt ſämmtlich zu allgemein ſind, und das innere Weſen des Geſangs, das eigentlich Muſikaliſche deſſelben nicht berühren. So ſagt z. B. Radulph von Tongern (de Canonum obſervantia lib. 10. propoſit. 12.) vom Ambroſianiſchen Geſang er ſey feyerlich und ſtark, ganz vom Römiſchen verſchieden geweſen, und werde noch bis auf den heutigen Tag (Radulph lebte im vierzehenten Jahrhundert) von den Geiſtlichen der Mayländiſchen Kirche und Diöces mit wohlklingenden und ſtarken Stimmen geſungen [157]). Vom Römiſchen oder Gregorianiſchen Geſang hingegen ſagt er, er ſey einfacher, lieblicher und ordentlicher geweſen [158]). In den neuern Zeiten iſt der Geſang in der Mayländiſchen Kirche dem Gregorianiſchen völlig gleich, und neuere Reiſende, die auf dieſe Sache beſonders auf-

157) Officium Ambroſianum ad Nocturnos et Matutinos, atque Veſperas, Laudes, nec non ad Miſſam, habet ſolemnem et fortem cantum, omnino alium a Romano, quem hoſterna die ſonora et forti voce ſonant Clerici civitatis et dioeceſis Mediolanenſis etc.

158) — et exinde apud Romanos B. Gregorius et Vitalianus P. P. cantum Romanum receperunt, qui per eos, ſeu per alios ſub tenore et tono, qui hodie cantatur, ubique exſtitit magis plane dulcoratus et ordinatus. *Ibid.*

merksam gewesen sind, haben keinen Unterschied bemerken können. Die wohlklingenden und starken Stimmen, mit welchen der Ambrosianische Gesang gesungen werden seyn soll, sagen ebenfalls nicht viel mehr, als das, was von dem einfachern, lieblichern und ordentlichern Gesang des Gregorius gesagt wird. Außerdem wissen wir auch nach der Versicherung des Eustachius a St. Ubaldo (Disquisit. II. de canta a S. Ambrosio in Mediol eccles. inducto, Nr. 350.) daß der Ambrosianische Gesang vor Gregors Zeiten selbst in Rom eingeführet war; wenn also Gregorius bey nachheriger Einführung des seinigen nur centonisirt, das heißt: das was ihm unter den vorhandenen Melodien am besten gefiel, gesammelt hat, so ist doch sehr wahrscheinlich, daß auch Ambrosianische Melodien, wenn auch mit einigen Veränderungen, in seine Sammlung gekommen seyn werden. Auf solche Weise könnten beyde Arten allmählich in eine einzige Gattung zusammen geschmolzen worden seyn.

§. 86.

Der vielerwähnte Radulph von Tongern kommt indessen an einem andern Orte seines angeführten Werkes der Sache ein wenig näher, indem er nicht mehr in so allgemeinen Ausdrücken redet, sondern bestimmter angiebt, worin der Unterschied zwischen Ambrosianischem und Gregorianischem Gesang eigentlich bestanden habe. Und dieser Unterschied bestand hauptsächlich darin, daß der eine metrisch, der andere aber, nehmlich der Gregorianische ohne Metrum war [169]). Die Ambrosianischen Hymnen von bestimmtem Versmaß erfoderten einen metrischen Gesang, so wie hingegen die Prosen und Psalmen, die in der Römischen Kirche gebräuchlicher waren, den metrischen Gesang entbehren konnten. Denn die Hymnen sollen nach der Bemerkung Mabillons nicht vor dem zwölften Jahrhundert in der Römischen Kirche eingeführet worden seyn [170]). Und doch hat Gregorius selbst Hymnen gemacht, welche die Herausgeber seiner sämmtlichen Werke am Ende des Antiphonarii haben abdrucken lassen [171]). Es muß also dem Gregor nicht so gegangen seyn, wie es unsern heutigen Dichtern geht, die ihre Gedichte am liebsten singen hören; sonst hätte er gewiß seine eigene Hymnen der Römischen Kirche nicht vorenthalten.

Der erste Unterschied unter den beyden Gesangarten besteht also wirklich, wie auch schon §. 75. mit den wahrscheinlichsten Gründen erwiesen worden ist, in der metrischen Einrichtung der einen und in dem gleichen, unmetrischen Gang der andern. Von der letztern Art sich einen Begriff zu machen, hält nicht schwer, weil wir sie noch täglich in unserm Choralgesang hören können; weit schwerer aber ist es beym Ambrosianischen Gesang, dessen ursprünglicher Charakter sich nach und nach im Gregorianischen verloren hat. Wie er aber wahrscheinlich in Rücksicht auf seine metrische Einrichtung geklungen haben mag, davon ist schon oben §. 75. eine kleine Probe gegeben worden.

169) *De Canon. observ. propos.* 23.

170) *Museum Italic. T. II. pag.* 128. Idque manifestum est, tum ex *Amalarii* supplemento, tum ex libris *Benedicti* Cenesi cameratis hic editis, ex quibus apparet, hunc morem ad Saeculum XII. perseverasse. Eundem ferme retinuerunt ecclesiae Lugdunensis et Viennensis, in quibus nulli hactenus hymni ad vigilias nocturnas et laudes matutinas, immo nec ad Vesperas, ceteraque horas praeter completorium: in quo etiam *Romana* ecclesia primum ab aliquot saeculis hymnos admisit, deinde aliis in singulis officiis.

171) Sie sind am Ende des Antiphonarii im dritten Band unter der Ueberschrift: *Hymni a Beato Gregorio Papa conscripti.* Es sind ihrer Acht, mit folgenden Anfangs-Versen: 1) *Die Dominico. Ad Nocturnum:* Primo dierum omnium &c. 2) *Alius:* Nocte surgentes, vigilemus omnes &c. *Ad Laudes:* Ecce jam noctis tenuatur umbra &c. 4) *Ad Vesperas:* Lucis creator optime &c. 5) *In Quadragesima. Ad Nocturnum:* Clarum decus jejunii &c. 6) *Ad Vesperas:* Audi, benigne Conditor &c. 7) *In Dominica Palmarum:* Magno salutis gaudio &c. 8) *In Festo Domini:* Rex Christe, factor omnium &c.

§. 87.

Fernere Unterſchiede dieſer beyden Geſangarten müſſen im Tone derſelben aufgeſucht werden. Es kommt aber nicht bloß darauf an, daß die eine in ſtärkern, härtern, feyerlichern, oder in ſanftern, lieblichern und ſüßern Tönen geſungen worden, als die andere, ſondern auf das Verhältniß der Töne unter ſich, die den verſchiedenen Melodien einer jeden zum Grunde gelegt waren. Die Tonarten ſind hierben das erſte, worauf zu ſehen iſt, die wir nun aus dem Vorhergehenden ſchon kennen. Das zweyte iſt, ob die Alten auch alle Töne, die den gewöhnlichen Meinungen nach in ihren Tonarten ſollen enthalten geweſen ſeyn, wirklich in ihren Kirchenmelodien angewendet haben? Beym Gregorianiſchen Geſang kann man dieſe Frage bejahen, wenn unſer heutiger Choral wirklich Gregorianiſcher Abkunft iſt, wie ſich faſt nicht bezweifeln läßt; hingegen was in dieſer Rückſicht den Ambroſianiſchen betrifft, darüber ſind die Meinungen verſchieden. Ueberhaupt gehört die erſte Entſtehung deſſelben in ſolche Zeiten, in welchen man dem Geſang (es iſt hier aber bloß vom Kirchengeſang die Rede) noch keinen großen Umfang von Tönen zuſchreiben will. Es iſt daher vielleicht vorzüglich auf ihn anwendbar, was Iſidor von der Einrichtung geſagt hat, welche dem h. Athanaſius zugeſchrieben wird, daß nehmlich der Geſang der gewöhnlichen Rede ſehr nahe kam. Von den Griechen, deren Art und Weiſe Ambroſius doch angenommen haben ſoll, wird ein ähnliches geſagt. Man pflegte die Lieder, (bey den Griechen nehmlich) nicht nur ohne Muſik abzuſetzen, ſondern der Choralgeſang war auch ſo beſchaffen, wie es die Ehrerbietung gegen Gott zuließ. Man wird finden, daß die allerälteſten Melodien faſt immer in einem Tone fortgehen, außer daß man am Ende einer Zeile die Stimme erhebt oder fallen läßt. So ſagt Heineccius (de Eccleſ. Graeca, Lib. III. cap. 4. §. 7), und ſo haben noch viele andere geredet. Dieß wäre alſo ein förmlicher Collectengeſang; denn wenn alles in einem Tone fortgeht, und nur am Ende der Zeilen die Stimme ſteigt oder fällt, ſo kann man ſich nichts andres darunter denken. Auf dieſe Weiſe wäre der Ambroſianiſche Geſang kaum ein Choralgeſang geweſen [172]), und müßte in allem Betracht dem Gregorianiſchen weit nachſtehen. Der ſchon oft erwähnte Radulph beſtätigt dieſe Meinung ebenfalls. Nach ihm ging der Ambroſianiſche Geſang in dem Tone, in welchem er einmal angefangen war, ohne vieles Steigen und Fallen bis ans Ende fort, und ſtieg oder fiel nur beym Schluſſe. Im Gregorianiſchen wurden aber auch in der Mitte die Töne verändert, und müßte in allem Betracht dem Gregorianiſchen weit nachſtehen. Der ſchon oft erwähnte Radulph beſtätigt dieſe Meinung ebenfalls. Nach ihm ging der Ambroſianiſche Geſang in dem Tone, in welchem er einmal angefangen war, ohne vieles Steigen und Fallen bis ans Ende fort, und ſtieg oder fiel nur beym Schluſſe. Im Gregorianiſchen wurden aber auch in der Mitte die Töne verändert, und man nannte. Ferner ſoll der Ton nach der Ambroſianiſchen Art ſtärker, härter und gedehnter oder gezogener, in der Gregorianiſchen aber leichter, angenehmer, und mit gemächlichern Uebergängen von einem Ton zum andern verſehen geweſen ſeyn.

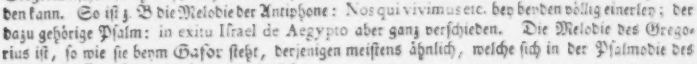
Es iſt Schade, daß dem Frauchinus Gaſor nicht völlig zu trauen iſt, ſonſt müßte er uns hierin den beſten Aufſchluß geben können, weil er in ſeiner muſica practica vom Jahr 1490. mehrere Verſchiedenheiten des Ambroſianiſchen und Gregorianiſchen Geſangs anführet. So bemerkt er im ſiebenten Kapitel des erſten Buchs, die wechſelſeitige Veränderung des Indiſchen in dem Mixolydiſchen Modus mache einen Geſang angenehmer. Dieſer Vermiſchung ſollen ſich die Anhänger des Ambroſianiſchen Geſangs bedient, und dabey das h durum in das weiche b, verwandelt haben [173]).

Dieß

172) Veteres Chriſtiani ſimpliciſſimo delectabantur cantu, qui pronuntianti quam canenti vicinior erat, adeoque vix choralem, quem nominant, nedum figuratum, habebant &c. Wallin. de prudentia in Cantibus eccleſiaſticis adhibenda. pag. 40.

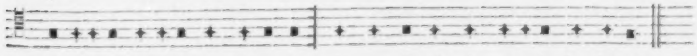
173) Plerumque enim alterna Lydiae et Mixolydiae modulationis commutatione redditur concentus suavior quod potiſſime Ambroſiani noſtri in eccleſiaſticis obſervant modis, quum quintum ipſum et ſeptimum commutatione h durae qualitatis in b mollem tamquam diapentes vel diateſſaron ſpecie commixtos modulari ſolent.

Dieß mag wohl eine Neuerung geweſen ſeyn, vielleicht aber noch immer im Geiſte des Ambroſianiſchen Geſangs. Ferner ſagt er: in einigen Gregorianiſchen Modulationen habe ſelten in einem Confinalton geſchloſſen werden dürfen; bey den Ambroſianiſchen hingegen ſey die ſiebente Tmart oft, die achte aber ſelten ſo geſchloſſen worden [174]). Unter den kleinen Melodien, welche Gafor anführt, und für Ambroſianiſche ausgiebt, entſprechen allerdings einige den Meinungen, nach welchen ſie in einerley Ton fortgehen, und nur am Ende ſteigen oder fallen ſollen; andere aber ſind den Gregorianiſchen ſo ähnlich, daß man durchaus keinen weſentlichen Unterſchied an ihnen gewahr werden kann. So iſt z. B die Melodie der Antiphone: Nos qui vivimus etc. bey beyden völlig einerley; der dazu gehörige Pſalm: in exitu Iſrael de Aegypto aber ganz verſchieden. Die Melodie des Gregorius iſt, ſo wie ſie beym Gafor ſteht, derjenigen meiſtens ähnlich, welche ſich in der Pſalmodie des Lucas Loſſius fol. 349. findet, nehmlich:



In exi-tu Iſ-ra-el de Aegypto domus Jacob de populo bar-ba-ro.

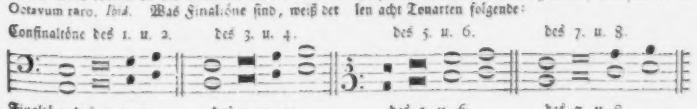
In der Ambroſianiſchen Manier iſt ſie aber genau was unſern Collecten ſind, nehmlich ſo:



In exi-tu Iſ-rael de Aegypto do-mus Jacob de populo bar-ba-ro.

Doch genug von dieſen Aehnlichkeiten oder Unähnlichkeiten zwiſchen den beyden Geſangsarten. Was die Gregorianiſche betrifft, ſo kennen wir ſie mit ziemlicher Sicherheit; ſie hat ſich durch innern Werth, und durch die ihrer Beſtimmung ſo vorzüglich entſprechende Einrichtung bis auf unſere Tage erhalten, und wenn auch einzelne Töne in den urſprünglichen Melodien derſelben in dem lauf ſo vieler, meiſtens barbariſcher Jahrhunderte einige Veränderungen erlitten haben ſollten, ſo iſt doch die Art unverälſcht auf uns gekommen. Dieſe Art, wenn ſie einmal gefunden war, konnte ihrer Natur nach nicht ganz wieder verloren werden, wenn auch an die Stelle der urſprünglichen Melodien manche andere nach und nach gekommen ſeyn ſollten. Dennoch konnten ſich ſelbſt dieſe urſprünglichen

174) — Caeterisque Gregorianis modulationibus raro concesserint cortinalem: dicunt enim eos semper regulariter terminare. Ambrosiani autem saepius septimum hunc tonum in sua confinali conterminant: Octavum raro. *Ibid.* Was Finaltöne ſind, weiß der Leſer aus der vorhergehenden Erklärung der alten Tonarten. Man erlaubte aber auch die Melodien gewiſſer Tonarten in andern verwandten Tönen zu ſchließen. Dieſe wurden Confinaltöne genannt, und ſind in allen acht Tonarten folgende:



Beym ſiebenden und achten Ton iſt die darin befindliche falſche Quinte Schuld daran, daß nicht ſo gut wie in den übrigen Tönen mit der Confinalchorde geſchloſſen werden konnte.

Melodien von den Zeiten Gregors an bis ins dreyzehnte, vierzehnte Jahrhundert eben ſo leicht erhalten, als ſich viele Melodien aus dieſen Jahrhunderten bis auf unſere Zeiten erhalten haben. Die Erfindung der Buchdruckerkunſt hat freylich zur Dauer der letztern vieles beygetragen; dagegen iſt aber zu bemerken, daß man theils im Mittelalter deſto mehr geſchriebene Choralbücher hatte, die in Klöſtern und Kirchen aufbewahrt wurden, und zum Theil noch vorhanden ſind, theils auch, daß nichts ſo leicht im Gedächtniß der Menſchen bleibt, als Melodien, wenn ſie ſich durch vieljährigen Gebrauch erſt einmal darin recht feſtgeſetzt haben.

Was aber den Ambroſianiſchen Geſang betrift, ſo kommt es mir ſehr wahrſcheinlich vor, daß er ſich nicht minder in der Art unſerer Collecten und Reſponſorien bis auf unſere Zeiten erhalten hat. Da er eine ältere Geſangsart iſt, als die Gregorianiſche, ſo iſt er auch wahrſcheinlich einfacher geweſen, und Gregorius kann ihm bey ſeiner neuen Einrichtung nur eine andere Anwendung gegeben haben, als er vorher hatte. Beym Ambroſius wurde er zu Pſalmen und Hymnen gebraucht; dem Gregorius ſchien er vermuthlich zu dieſem Gebrauch allzu einfach oder eintönig. Er wählte alſo zu Pſalmen und Hymnen einen mannigfaltiger modulirten Geſang, und behielt die Ambroſianiſche Art nur für Collecten, Reſponſorien ꝛc. bey, für welche ſie ſich auch in der That am beſten ſchickt. Das Metriſche der Ambroſianiſchen Art warf er weg, und machte auf dieſe Weiſe ebenfalls einen feſten nur eintönigern Geſang daraus, als ſein feſter gleicher Geſang für Pſalmen und Hymnen war und ſeyn ſollte. Iſt dieß alles gleich nur Vermuthung, ſo iſt es doch eine wahrſcheinliche. Die älteſten Zeugniſſe ſtimmen wenigſtens darin mit einander überein, daß der Ambroſianiſche Geſang nur aus wenig Tönen beſtanden habe und lange auf einerley Ton geblieben ſey. Gerade ſo ſind unſere Collecten und Reſponſorien auch. Metriſch konnte er neben ſeiner Eintönigkeit ebenfalls ſeyn, und mußte es im Grunde deſto mehr ſeyn, je eintöniger er war, wenn er auf Verſe angewendet und von ganzen Gemeinden vereint geſungen werden ſollte. Aber auch ohne Metrum oder Taktmaß konnte er gebraucht, und von ganzen Gemeinden geſungen werden, nur nicht auf Pſalmen und Hymnen. Die Reſponſorien werden noch in unſern Tagen von ganzen Gemeinden auf ſolche Art geſungen, und ſind höchſt wahrſcheinlich von Gregors Zeiten an ſo geſungen worden [175]).

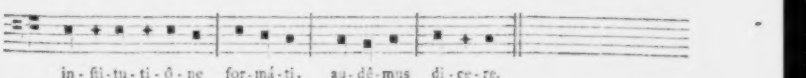
175) Es iſt merkwürdig, daß in der katholiſchen Kirche genau genommen noch bis ins vorige Jahrhundert alle Collecten metriſch geſungen worden ſind, und vielleicht noch ſo geſungen werden, in ſo weit wenigſtens, als es dabey auf die Beobachtung langer und kurzer Sylben ankommt. Dieß lehe ich aus einem Römiſchen Miſſalbuch, welches durch einen Beſchluß des Tridentiniſchen Concilii wieder hergeſtellt auf Befehl Pius V. herausgegeben, und unter Clemens VIII. aufs neue durchſehen worden iſt. Der Titel iſt: Miſſale Romanum, ex decreto Sacro Sancti Concilii Tridentini reſtitutum, Pii V. Pontif. Max. iuſſu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum. Antverpiae, M.DC.XXVII. 8. Der Inhalt dieſes Miſſalbuchs ſchreibt ſich alſo aus ſehr entfernten Jahrhunderten her, und die darin enthaltenen Noten ſind die longa ■ die nur auf eine lange Sylbe kommen darf, die brevis ◆ für kurze Sylben, und eine Mittelnote, die weder lang noch kurz iſt, aber wohl ungefähr die Hälfte der Longa gelten mag. Mit dieſen drey Arten von Noten wird alles bezeichnet, was der Prieſter zu ſingen hat, und obgleich das meiſte proſaiſch iſt, die Quantität der Sylben damit doch ſo genau abgemeſſen, daß man eine ſolche Art von Geſang wirklich in gewiſſen Maßen für metriſch halten kann. Nur den Eingang zum Pater noſter ꝛc. will ich zur Probe hierher ſetzen:

Von den verſchiedenen Gattungen des Kirchengeſangs.

§. 88.

Der Gattungen des Kirchengeſangs können in muſikaliſchem Verſtande des Worts eigentlich nur zwey ſeyn, wenn man die Art, wie die Collecten und Reſponſorien geſungen werden, mit dazu rechnet. Denn ob eine Melodie auf einen Pſalm, Hymnus, Dank- oder Trauerlied geſungen wird, macht keinen Unterſchied in der Gattung, ſondern nur in der Anwendung derſelben. Eine und eben dieſelbe Gattung von Melodie kann ſo verſchieden modificirt werden, daß ſie zu jeder Art von Ausdruck brauchbar iſt. Selbſt der Collectengeſang iſt mit ſeinen wenigen Tönen bloß durch leidenſchaftliche Modification der Stimme eines ſo verſchiedenen Ausdrucks fähig, ohne aus der Gattung des Collectengeſangs herauszugehen. Wenn daher der Papſt Gregorius die Regel gegeben hat, daß man in den nächtlichen Reſponſorien heftig und abgeſetzt zur Ermunterung der Schlaftrunkenen, in den Antiphonen eben und ſanft, in den Eingängen (introitibus) gleichſam mit der Stimme eines Herolds zum Gottesdienſt aufrufen, im Alleluja und in den Verſetten mit einer göttlichen Begeiſterung in den Tractibus und Gradualen mit gedehntem und beſcheidenem Ton, und endlich in den Offertorien und Communionen mit einer gewiſſen Mäßigkeit ſingen ſoll [175]), ſo hat er damit lauter Dinge geſagt, die nicht eigentlich die Gattung des Geſangs, ſondern nur theils äußere Umſtände, theils verſchiedene Modificationen der Stimme angehen. Es bezieht ſich alles bloß auf den Ton, in ſo fern er gewiſſen Ausdrücken angemeſſen ſeyn ſoll, nicht aber auf den Geſang an und für ſich ſelbſt. Es iſt mit Einem Worte das, was wir ausdrucksvollen Vortrag nennen, der mit der Verbindung der Töne nur in ſo weit zuſammen hängt, als ſie durch ihn ihrem wahren Charakter gemäß, ſtark, ſchwach, gezogen, abgeriſſen, wachſend und abnehmend ꝛc. dem Zuhörer ins Gehör gebracht werden.

Das, was gewöhnlich unter verſchiedenen Gattungen des Kirchengeſangs verſtanden wird, muß daher hauptſächlich auf die verſchiedenen Arten der Gedichte und auf die mancherley Anwendungen derſelben bey Kirchenangelegenheiten gedeutet werden. Die Hymnen, Pſalmen, Antiphonen, Laudes ꝛc. nicht weniger die Tractus, Alleluja, Neumen, Rhythmen ꝛc. ſind alle für einerley Gattung des Geſangs beſtimmt, nur muß er verſchiedenen Ausdrucks und in der Art des Tons verſchieden modificirt ſeyn. Hingegen gehören die Reſponſorien, Collecten, ſo wie das meiſte, was der Prieſter zu ſingen hat, in die zweyte Gattung, die man nur ſehr uneigentlich Geſang nennen kann.



Die langen Sylben, auf welche die longa im Geſang fällt, ſind zu allem Ueberfluß noch mit einem beſondern Accent bezeichnet, damit das metriſche Verhältniß der Sylben deſto weniger verfehlt werde. Nur muß man dieſes metriſche Verhältniß für kein rhythmiſches halten, weil dazu mehrere gleiche Pedes erforderlich ſind.

175) Obſervat autem Franchinus (lib. 3. c. 8.) Gregorium Magnum in nocturnis Reſponſoriis vehementer et diſſolute ſomnolentos ad vigilandum hortari: in Antiphonis plane, ac ſuaviter ſonare: in introitibus quaſi voce praeconis ad divinum officium evocare: in Alleluja et verſibus divino jubilo dulciter gaudere: in tractibus et gradualibus protenſe, atque humiliter procedere: in offertoriis et communionibus quamdam ſervare mediocritatem. Ap. *Bonam* de Pſalmod. divin. Cap. 17. pag. 619.

Die alten Musiklehrer nannten diese Gattung ein choralmäßiges lesen, und gaben in ihren Lehrbüchern sehr häufig unter der Aufschrift: *de modo legendi choraliter*, Anweisung dazu. Es kam dabey nur auf wenige Töne, mehr aber auf verschiedene Arten von Accenten an.

Um jedoch dem leser einen Begriff von den verschiedenen Gattungen der Kirchengesänge in Rücksicht auf ihren Gebrauch und ihre Anwendung zu geben, wollen wir hier die gebräuchlichsten, und zwar hauptsächlich solche, die schon in den ältern Zeiten gebräuchlich waren, erklären. Gregorius giebt selbst die Antiphonen, Responsorien, Introitus, das Alleluja, die Versette, die Tractus, Gradualia, Offertoria und Communionen an. Es ist daraus zu sehen, daß er diese Arten selbst eingerichtet hat.

§. 89.

Antiphona heißt eigentlich ein Gegengesang, Gegenklang, von ἀντὶ, contra, und φωνὴ, vox, sonus. Das Wort kann in diesem Sinn einen Wechselgesang zwischen zwey Chören bedeuten, und hat auch wahrscheinlich in den ältesten Zeiten diese Bedeutung gehabt. Nachher wurde aber diese Bedeutung eingeschränkter, so daß man vielleicht schon von den Zeiten des Ambrosius an, bloß einen einzelnen Vers darunter versteht, der vor einem darauf folgenden Psalm von einem einzigen Sänger gesungen wird. Dieser einzelne Vers enthält entweder den Hauptinhalt des darauf folgenden Gesangs, oder ist ein aus der Bibel, oder aus einem Kirchenvater genommener Spruch, dessen Inhalt dem folgenden liede entspricht. Bey großen Festen wird noch zu unsern Zeiten in den Stiften und Klöstern der folgende Psalm von Doppelchören wechselseitig gesungen und am Ende desselben die Antiphona nochmals im vollen Chorgesang wiederholt. An einigen Orten ist die Antiphona auch nicht bloß am Schluß, sondern nach jedem einzelnen Vers des Psalms wiederholt worden. Die Tonart, worin die Antiphona gesungen wird, muß auch in darauf folgendem Psalm beybehalten werden, und es hat fast den Anschein, als wenn sie hauptsächlich dazu erfunden wäre, durch einen einzelnen Sänger, dem Chore den gehörigen Ton angeben zu lassen. Dieser Zweck mag auch in der Folge der Zeit diese Antiphonen-Sänger verleitet haben, nicht mehr so genau auf die Worte zu achten, sondern ihre Töne nur mit einzelnen, abgerissenen Worten ohne Sinn und Verstand abzusingen. Wenigstens klagen über diesen Mißbrauch viele alte Kirchenschriftsteller. Gerbert führt sogar an, daß man nach und nach so weit gegangen sey, auch die Tonart der Antiphone mit jeder Wiederholung zu verändern; der darauf folgende Vers des Psalms mußte sodann nothwendig ebenfalls in der veränderten Tonart nachgesungen werden[177]). Das Buch, worin solche Antiphonen nebst andern dazu gehörigen Stücken aufgezeichnet sind, und woraus die Geistlichen der Römischen Kirche zu singen pflegen, heißt Antiphonarium, Antiphonarius auch Antiphonale. Das Gregorianische ist in dessen Werken, aber ohne Noten abgedruckt. Vom Ambrosianischen waren noch spät im Mittelalter Abschriften mit Noten vorhanden, deren Beschaffenheit man aber nicht genau kennt. Uebrigens wurden die Antiphonen schon von des Ambrosius und Gregorius Zeiten an in der Römischen Kirche sehr allgemein gebraucht, z. B. in den canonischen Stunden, vor den Psalmen, nach dem Gloria Patri, beym Anfange der Messe, bey den Litaneyen und bey noch vielen andern Gelegenheiten und Veranlassungen. Es gab auch eine *Antiphona directanea*, die der wechselseitigen entgegen gesetzt war, und von einem einzigen Chore ununterbrochen gesungen wurde.

177) De musica sacra, T. I. Lib. II. P. 2. cap. 4. Nr. 16.

§. 90.

Graduale bedeutet denjenigen aus wenig Worten beſtehenden Geſang, welcher von den Sängern an einem auf den unterſten Stufen des Chors befindlichen Singpult nach der Epiſtel abgeſungen wurde. Da nach der Epiſtel auch das Evangelium vom Prieſter an einem beſondern Pulte verleſen werden mußte, ſo hat man dieſen Gradualgeſang erfunden, um damit die Zeit auszufüllen, welche der Prieſter bedurfte, vom Epiſtelpulte an den Evangelienpult zu kommen [178]).

Reſponſorien ſind eigentlich Antworten des Chors auf das was der Prieſter oder ein einzelner Sänger vorgeſungen hat. Der Inhalt derſelben muß ein Spruch aus der Bibel ſeyn. Sie ſind von den Antiphonen darin unterſchieden, daß bey den Reſponſorien nur einer einen Vers oder Spruch ſingt, in den Antiphonen aber die Verſe von ganzen Chören abwechſelnd geſungen werden. So erklärt wenigſtens Rhabanus Maurus dieſen Unterſchied [179]). Ihr Gebrauch erſtreckt ſich faſt über alle gottesdienſtlichen Handlungen, und iſt eben deßwegen auch nach und nach in alle Kirchen und Klöſter eingeführt worden.

§. 91.

Pſalmen ſind die dem König David zugeſchriebenen Gedichte, die als Geſänge auch in der katholiſchen Kirche eingeführt worden ſind, und von welchen die kirchliche Singart den Namen Pſalmodie bekommen zu haben ſcheint. Sie ſind die erſten Geſänge geweſen, deren ſich die chriſtliche Kirche bedient hat; die alten Kirchenväter ſind daher vom Lobe derſelben, und von ihren vortrefflichen Wirkungen ganz voll, wie ſchon an mehrern Stellen dieſes Kapitels angeführt worden iſt. In muſikaliſcher Rückſicht iſt nichts dabey zu bemerken, als daß ſie eigentlich nicht bloß geſungen, ſondern auch mit einem muſikaliſchen Inſtrument begleitet werden ſollten. Sextus Empiricus nennt ſogar das Wort Pſalm ſelbſt Spielen eines beſaiteten Inſtruments mit den Fingern, weil ψαλμὸς ſo viel als tactus digitorum heißen ſoll [180]). Daher auch *pſallere* nicht ſingen, ſondern ſpielen heißt, und nur in ſo fern in der erſten Bedeutung genommen werden kann, als Geſang und Inſtrumentalbegleitung mit einander verbunden wird. Nach der Erklärung des Hieronymus heißt pſallere überhaupt: Die Pſalmen Davids ſingen, mit oder ohne Inſtrument. Der Geſang der Pſalmen war übrigens ſehr einfach und wenig modulirt, ſo daß er von den Sängern leicht gelernt und behalten werden konnte, wie Gerbert (de cantu ſacro, T. I. pag. 207.) aus mehrern alten Zeugniſſen beweiſet.

Hymnen ſind eigentlich gereimte Kirchenlieder von mancherley Inhalt, ſo wie wir ſie noch in unſern Geſangbüchern von ähnlicher Art haben. Sie ſind ſehr frühe in der chriſtlichen Kirche aufgenommen, und viele derſelben von beynahe allen nach und nach entſtandenen chriſtlichen Secten zur Verbreitung ihrer beſondern Lehrmeinungen verfertigt worden. In die abendländiſche Kirche ſind ſie zuerſt von Ambroſius gebracht worden, welcher deren auch ſelbſt viele verfertigt hat. In

178) Ne otioſe transigeretur tempus illud, quod neceſſario interponendum erat inter Epiſtolam et Evangelium, dum ſe Diaconus ad illud cantandum praeparabat. Bellarmini Opus Controverſiar. Tom. 3 pag. 233.

179) Inter reſponſoria et antiphonas hoc differt, quod in reſponſoriis unus verſum dicit, in antiphonis autem chori alternant verſus. Antiphonae autem generaliter dicuntur, ſive ſint illi cantus, quos vulgariter antiphonas appellamus: ſive invitatoria, quae *Benedictus* appellat antiphonas: ſive ſecundum officium *Romanum* Introitus, Offertorium et Poſtcommunio: ſive ſecundum officium *Ambroſianum*, pſallenda, ingreſſa, antiphonae poſt Evangelium, offerenda, confractio, et tranſitorium. *De inſtitut. Clericor. Lib. I. c. 32.*

180) *Adverſus Muſicos, Lib. 6.*

der alten Römischen so wie in der Gallischen Kirche wurden aber die metrischen Hymnen nicht angenommen. Urban VIII. soll sie erst im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts wieder hergestellt haben. Von den Hymnen sagt Radulph von Tongern, daß sie nach Römischer Art nur eine einzige und leichte Note gehabt haben [181]). Dieß ist aber nicht so zu verstehen, als wenn diese Melodien nur aus einem einzigen, leichten Ton bestanden hätten: es will nur so viel sagen, daß eine einzige Notengattung, oder ein einziger Ton auf jede einzelne Sylbe gebraucht wurde, ohne Untermischung von Neumen oder Zusammenziehung mehrerer Töne auf eine Sylbe. Gerade so sind die Melodien unserer Kirchenlieder noch jezt beschaffen.

§. 92.

Offertoria sind diejenigen Gesänge, welche während der Zeit abgesungen werden, in der das Volk seine Opfer auf den Altar legt. Dieß geschieht unter der Messe. Je mehr Opfernde vorhanden waren, je länger dauerte der Gesang. Wenn alle Opfer dargebracht waren, gab der Priester den Sängern ein Zeichen zum Stillschweigen. Diese Opfergesänge schreiben sich wahrscheinlich aus den Zeiten des Ambrosius her, denn Augustinus (Retract. lib. 2. cap. 11.) erwähnt ihrer schon. Der Inhalt wurde aus der Bibel genommen, und so wie die Antiphonen ordentlich musikalisch abgesungen.

Introitus ist ein kurzer Gesang auf einen aus der Bibel genommenen Vers, der bey jedem Anfang einer gottesdienstlichen Handlung, z. B. zu Anfang einer feyerlichen Messe, so wie überhaupt beym Anfang eines jeden Gottesdienstes gesungen wird. Seinen Namen soll er daher erhalten haben, weil er dann angestimmt wird, wenn der Priester zum Altar geht. Andere glauben, seine Benennung komme daher, weil er auch gewöhnlich während dem Eingang des Volks in die Kirche gesungen wird. Von diesem Introitus sollen auch mehrere Sonntage ihre Namen bekommen haben, z. B. *Invocavit*: weil an diesem Tage der Introitus: Invocavit me, et ego exaudiam eum etc. gesungen wird; *Reminiscere* von dem Introitus: Reminiscere miserationum tuarum Domine etc. *Oculi* von dem Introitus: Oculi mei semper ad Dominum etc. *Laetare* von Laetare Jerusalem, et conventum facite omnes, qui diligitis eam etc. *Judica* von Judica me Deus, et discerne causam meam etc. Eben so die Sonntage nach Ostern Misericordia Domini, Jubilate, Cantate, Rogate und Exaudi, die sämmtlich ihre besondern Introitus haben, deren Anfangsworte sie sind. In der lateinischen Kirche soll sie zuerst Coelestinus eingeführt haben; Sigebert (in seiner Chronik) schreibt diese Einführung dem Papst Gelasius, ums Jahr 426. zu. Eben dieser Sigebert und außer ihm noch Platina sagen aber auch, daß sie Gregorius M. unter dem Namen der Antiphonen eingeführt habe. Von Seiten der musikalischen Einrichtung derselben ist nichts weiter zu bemerken, als daß sie wie Antiphonen gesungen werden.

§. 93.

Alle übrige verschiedene Arten der Gesänge, die in der alten Kirche gebraucht wurden, kommen in musikalischem Betracht meistens mit den vorhergehenden überein, und sind nur in der Beschaffenheit des Textes, oder der Anwendung auf besondere kirchliche Feyerlichkeiten von einander unterschieden. So sind die so genannten *Prosae* solche Gesänge, die auf reimfreye Worte gesungen werden, so wie die Rhythmen, woraus nachher die Hymnen entstanden sind, auf gereimte. Sonst gehört noch hieher: 1) Das Kyrie eleison, welches nach der Vorschrift des Gregorius in der

181) *De canon. observ. Propos.* 13. Omnes isti Hymni feriales Romano usu unicam et facilem habent notam.

Meſſe neunmal geſungen wurde. Die Ambroſianer ſangen ſtatt der Griechiſchen Worte die lateiniſchen: Domine miſerere. 2) Das *Gloria in excelſis Deo*, welches von dem Prieſter angeſangen, vom Chor aber fortgeführt und bis ans Ende geſungen wurde. 3) Das *Credo*, welches aus der morgenländiſchen Kirche herſtammt, und erſt im Anfang des ſechſten Jahrhunderts in der abendländiſchen Kirche angenommen wurde. 4) Das *Sanctus, Sanctus, Sanctus*, ſchon auf Verordnung der apoſtoliſchen Conſtitutionen eingeführt. 5) Das *Pater noſter*, welches theils bloß gebetet, theils auch geſungen wurde. Nach der Liturgie, die dem h. Markus zugeſchrieben wird, ſollte dieſes Gebet vom ganzen Volke geſungen werden. In der lateiniſchen Kirche geſchah dieß aber nach einer Bemerkung des Papſtes Gregorius (Lib VII. epiſt. 64.) von dem Prieſter allein. 6) Das *Pax Domini ſit ſemper vobiſcum*, wurde nach den älteſten Meßritualien ſtets geſungen, und vom Chore beantwortet. 7) Das *Agnus Dei*, meiſtens vom ganzen Volke geſungen, wobey ſich die Chriſten einander den Friedenskuß gaben. Später ſangen es bloß die Prieſter und Chorſänger, ohne das Volk weitern Antheil daran nehmen zu laſſen. 8) Die *Communio* iſt nach den apoſtoliſchen Conſtitutionen der 33ſte Pſalm, und wurde während der Communion geſungen. Wenn viele Communicanten waren, wurde der Geſang ſo lange wiederholt, bis der Prieſter fertig war und ein Zeichen zum Schweigen gab. Eben ſo wird es noch in unſern Tagen bey der Communion gehalten. 9) Die Poſtcommunion wurde in den älteſten Zeiten vom Prieſter bloß laut geſprochen, nachher aber geſungen. Es war das: *ite miſſa eſt*, oder *Dimiſſio populi*. Wie groß die Mißbräuche waren, die im Mittelalter häufig mit den Kirchengebräuchen gemacht wurden, kann man aus einer Erzählung des Carpentier (Supplem. ad Glottar. du Cange, voc. Feſtum aſinor.) ſehen. Zu Beauvais in Frankreich war der Gebrauch, daß am 14ten Januar das ſchönſte Mädchen auf einem Eſel in die Kirche reiten mußte, um die Flucht aus Aegypten vorzuſtellen. Sie ritt an den Altar, und hielt ſo lange daſelbſt, bis die Meſſe geendigt war. Anſtatt das *ite miſſa eſt*, mußte nun der Prieſter drey Mahl hinhan ſingen (ter hinhanabit), und das Volk ſchrie es ihm dreymal nach. 10) Die Präfation iſt gleichſam die Vorrede zum Canon, und wurde mehr oder weniger muſikaliſch geſungen, je nachdem die Feſttage mehr oder weniger feyerlicher waren. Die Alten drückten dieſe Verſchiedenheiten durch die Worte: feſtivaliter, mediocriter, plenariter, ferialiter aus. Der Text hieß: *Surſum corda*. Juſtinus Mart. erwähnt ihrer ſchon (Apolog. 2.); ſie müſſen alſo ſchon ſehr alt ſeyn. 11) Die *Laudes*, welche nichts anderes ſind, als das Alleluja, wurden zwiſchen der Epiſtel und dem Evangelium ſehr feyerlich abgeſungen. In der vierten Synode zu Toledo im Jahr 589. Can. 12 wurde es aber für unrecht erklärt, eher einen freudigen Geſang anzuſtimmen, als man das Evangelium, als die Quelle aller Freuden, gehört habe.

§. 94.

Außer dieſen Geſängen, deren Verſchiedenheit ſich nicht auf eigentlich muſikaliſche Beſchaffenheiten gründet, giebt es aber noch einige, die bloß muſikaliſch ſind. Es ſind die Neumen, Tropen, und Tractus, die ſchon ſehr frühe Eingang in die Kirche gefunden haben. Es iſt zwar ſchon vorläufig ihrer im Vorhergehenden hin und wieder erwähnt worden; hier aber verdienen ſie noch eine kleine Betrachtung in Anſehung ihres kirchlichen Gebrauchs. Die Neumen ſind eigentlich ſo genannte Melismen oder melodiſche Figuren, welche nicht auf Worte, ſondern bloß auf irgend einen Selbſtlauter geſungen werden. Die Begierde, eine ſchöne biegſame und geſchmeidige Stimme zu zeigen, mag wohl die erſte Veranlaſſung dazu gegeben haben. Im geiſtlichen Sinn ſollen ſie einen Erguß einer lebhaften, feyerlichen Freude ausdrücken, die ſich nicht in Worten, ſondern mehr in einer Art von Jauchzen äußert. Sie wurden am gewöhnlichſten auf der letzten Sylbe des Wor-

tes Alleluja, entweder nach vorgeschriebenen Noten, oder auch aus der eigenen Phantasie eines geübten Sängers abgesungen. Die Dauer desselben hing nach Umständen von dem Belieben des Sängers ab. Aus einer Stelle beym Carpentier (Suppl. ad Gloss. du Cange, voc. Alleluja) kann man aber sehen, daß die alten Sänger schon eben den Fehler hatten, den unsere neuern so häufig haben, nehmlich daß sie kein Neuma auf einem Selbstlauter machen konnten, ohne häufige Mitlauter hören zu lassen. Wenn z. B. unsere Kirchensänger singen: Ba-ha-ha-ha-ter, anstatt daß es klingen sollte: B-a-a-a-ter, so sangen die Alten ihr Alleluja, oder vielmehr die letzte Solbe desselben ja-ha-ha-ha-ha. Deßwegen wurden, wie der angeführte Carpentier berichtet, diejenigen Alleluja, auf welche solche Neumen gesungen wurden, aus Spott nur *Alleluja Baka* genannt. Der Mißbrauch, welcher mit diesen Neumen getrieben wurde, gab aber bald Veranlassung, sie abzuschaffen, und an ihre Stelle, die so genannten Sequentien, von welchen in der Folge etwas vorkommen wird, einzuführen. Man wollte Gesang mit bedeutenden und verständlichen Worten, nicht aber bloße leere Gurgeleyen haben, und zwar mit Recht. Denn wenn sie auch an sich noch so schön gewesen wären, so waren sie doch in der Kirche am unrechten Orte und völlig zweckwidrig. Da sie nun allem Vermuthen nach nicht einmal an sich, das heißt, musikalisch schön waren, wie der ihnen beygelegte Spottname deutlich beweist, so mußten sie nothwendig die Zuhörer ermüden, und Ekel erregen.

Die Tropi sind hier in einer andern Bedeutung zu nehmen, als die Tropi der Kirchentonarten. Sie sind eine zur Abwechselung zwischen größere Gesänge eingeschaltete Art von Gesang, und enthielten ursprünglich nur einen oder höchstens einige Verse. Carl der Große soll besonders viel von dieser Singart gehalten haben, wie Gerbert (de Mus. sacr. T. I. cap. 3. Nr. 6.) berichtet. Ihre Bestimmung wurde aber nach und nach sehr verändert, so daß man sie auch zwischen das Verlesen der Episteln einschaltete. In dieser Eigenschaft nannte man sie im Mittelalter Ornaturas und Farcituras oder Farcen. Die Sache ist wirklich so seltsam, und zeugt so deutlich, an welchen wunderlichen und einfältigen Dingen unsere lieben Vorfahren sich bisweilen erbauen konnten, daß ein kleiner Begriff davon gegeben zu werden verdient. Die Epistel wurde nehmlich im Cursiv-Sington (wie ihn Gerbert nennt, und welches der eigentliche Collectenton ist) vom Priester so verlesen, daß wenn er z. B. gelesen hatte: *Lectio actuum Apostolorum*, so fielen die Sänger ein: vernante festa Sanctorum Trophea in coelis regia. Der Priester fuhr fort: *in diebus illis*, und die Sänger: facta ascensionis nova solemnia, und so weiter durch die ganze Epistel. Gerbert giebt am angeführten Orte sogar die Noten zu dieser Art von Tropen aus einem in der Bibliothek zu St. Blasien befindlichen 500 Jahre alten Codex. Sie sind so erbaulich wie der Text, der in dieser Gestalt unmöglich irgend einem Zuhörer verständlich seyn konnte. Wenn doch einmal eine so seltsame Anwendung der Tropen gemacht werden sollte, so wär eine noch neuere Art, nach welcher der Sänger die Worte, welche der Priester lateinisch cantillirt hatte, durch das, was er dazwischen sang, zu erklären suchte, und es zu diesem Behuf nicht in der lateinischen, sondern in der Volkssprache absang, vorzuziehen. Hierben konnte das Volk doch wenigstens etwas verstehen, bey der ersten Art aber gar nichts. Die Tropen wurden auch bisweilen mit den Prosen oder reimfreyen Texten vermengt, auch nach Art der Neumen sogar ohne Worte bisweilen abgesungen. Dieß sind aber Einrichtungen, die nicht in die ältere Kirche gehören, ob man sie gleich schon ins neunte Jahrhundert rechnen kann. Das Chorsingen wurde in jenen Zeiten allzu häufig; man darf sich daher kaum darüber verwundern, daß man sich durch alle mögliche Veränderungen, sie mochten auch noch so possierlich ausfallen, vor Ueberdruß zu verwahren suchte.

Endlich

Endlich iſt der Tractus ebenfalls eine Kirchenſingart, die in der Römiſchen Kirche hauptſächlich vom Sonntage Septuageſ. an bis auf Oſtern gebraucht, und ſehr langſam (tractim) geht. So beſchreibt dieſe Art Mich. Prätorius (Syntagma muſ. T. I. pag. 46) und *Du Cange* in ſeinem Glollario med. et inf. Latinit. voc. *Tractus*. Nach ältern Schriftſtellern wird diejenige Art ſo genannt, nach welcher ein einziger Sänger ganz allein ſingt, und alle andere bloß zuhören müſſen. Sie wird hauptſächlich in Faſten- und Trauerzeiten gebraucht, und in den älteſten Zeiten der Kirche wurden ganze Pſalmen auf dieſe Art geſungen. Mit den Jahren kamen auch hierin Veränderungen auf, ſo daß ſie auch von mehrern Sängern zugleich geſungen wurden. Der muſikaliſche Unterſchied zwiſchen dem *Tractus* und dem Alleluja ſoll hauptſächlich darin beſtehen, daß das Alleluja ſtets einen Ton der Freude haben muß, der Tractus aber nur bisweilen, oft aber auch den Ton der Beunruhigung [112]).

§. 95.

Ueber den Gebrauch muſikaliſcher Inſtrumente beym Kirchengeſang der erſten ſechs Jahrhunderte ſind die Meinungen der Schriftſteller ſehr getheilt. Wer dieſe verſchiedenen Meinungen richtig beurtheilen will, muß ſich vor allen Dingen an die Natur der Sache halten. Der Druck und die Verfolgung, welche die Chriſten der erſten Jahrhunderte zu erdulden hatten, konnte unmöglich einen ſo feyerlichen Gottesdienſt verſtatten, als er ſpäterhin unter ruhigern und glücklichern Umſtänden eingeführt wurde. Daher fand auch in den erſten Zeiten ſowohl der Unſicherheit, als vielleicht auch der Unerfahrenheit wegen, die die meiſten Bekenner des Chriſtenthums im Geſang haben mußten, wohl nur ſelten und an wenig Orten ein allgemeiner Geſang bey den chriſtlichen Verſammlungen Statt, und es iſt höchſt wahrſcheinlich, auch den Umſtänden gänzlich angemeſſen, daß meiſtens nur einzelne Glieder aus der Verſammlung, die am beſten dazu im Stande waren, die üblichen Geſänge angeſtimmt haben. Dieß war aber noch kein öffentlicher Gottesdienſt. So lauten auch die meiſten Zeugniſſe, die von den älteſten Kirchenvätern im Anfang dieſes Abſchnitts von §. 48 — 60. ſchon angeführt ſind. Wenn nun unter ſolchen Umſtänden ein geiſtliches Lied mit einem Inſtrumente begleitet werden ſollte, ſo konnte es nicht wohl ein anderes ſeyn, als ein ſanftes, welches nicht weit gehört wurde, und einer einzelnen Stimme angemeſſen war. Von dieſer Art ſcheint die Harfe und der Pſalter (beydes Seiteninſtrumente) geweſen zu ſeyn, die auch in dieſen Zeiten, wie wir aus Zeugniſſen wiſſen, am beliebteſten geweſen ſind, und wirklich nach dem Euſebius und Clemens von Alexandrien in den Privatzuſammenkünften der erſten Chriſten gebraucht wurden.

Was dieſen Gebrauch noch mehr beweiſt, ſind die Tänze, die bey den erſten Chriſten eben ſowohl als bey den Juden und Heiden Statt fanden. Viele neuere Schriftſteller wollen dieſe Sitte zwar nicht zugeben; aber die vielen Mißbilligungen derſelben und die Verbote, die ſich in den Werken der Kirchenväter dagegen finden, ſind allzu deutliche Beweiſe, als daß man mit Grund daran zweifeln könnte. Wenn man ſreylich an den ſtrengen Ausſpruch denkt, welchen Cicero (pro Murena) vom Tanzen fällt: „Nemo ſobrius ſaltat, niſi forte inſaniat, neque in ſolitudine, neque in convivio moderato: intempeſtivi convivii, immoderati jocicomes eſt illa ſaltatio,“ ſo iſt ſchwer zu begreifen, wie man je den Tanz unter die religiöſen Gebräuche hat aufnehmen können. Allein, es findet doch gewiß auch hierin ein großer Unterſchied Statt. Der Tanz Davids vor der Bundeslade wird gewiß weder ein Walzer noch eine Angloiſe geweſen ſeyn. Man kann ſich ſehr gut eine

112) Hoc eſt inter alleluja et tractum, quod alleluja laetitiam ſive laudem Domino, tractus vero aliquando tribulationem, aliquando laetitiam ſonat. *Amalarius* de offic. Lib. I. c. 13.

feyerliche, metrisch abgemessene Art von Gang denken, die wirklich als würdiger, feyerlicher Tanz, in unsern Zeiten vielleicht nur darum unbegreiflich ist, weil man sich an bloß wilde Tänze allzu sehr gewöhnt hat. Vielleicht war zu Cicero's Zeiten der nehmliche Fall. Die Tänze der Christen waren zwar als heidnischer Gebrauch in die neue Kirche übergegangen, weil die neuen Christen nicht sogleich und auf einmahl ihre alten Gewohnheiten ablegen wollten; sie mögen daher wohl nicht so würdig und feyerlich gewesen seyn, als ein heiliger Tanz eigentlich seyn sollte, und deßwegen die Vorwürfe reichlich verdient haben, die ihnen von den ersten Kirchenvorstehern gemacht wurden. Dennoch haben sie sich viele Jahrhunderte hindurch in der Römischen Kirche erhalten. Zu den Zeiten des Pambo waren sie noch in Alexandrien gebräuchlich, wenn die Stelle in dessen Geronticо: „ac manus pedesque movesant" nicht etwa ein Taktschlagen mit Händen und Füßen bedeuten soll. Späterhin waren die Kirchenversammlungen genöthigt, so häufige Verordnungen dagegen ergehen zu lassen, daß man daraus nicht bloß auf die lange Dauer dieser Sitte, sondern sogar auf immer größere Ausartung derselben schließen kann. Hier ist indessen die Rede nur von den ersten Jahrhunderten, in welchen, wenn auch nicht eigentlich in der Kirche, doch in den Versammlungen, die von den Christen zu ihrer Erbauung oder auch nur unter dem Vorwand derselben angestellt wurden, eine Art von geistlichem Tanz wirklich üblich war. Dieß sagt eine Stelle des Augustinus allzu deutlich [187]). Daß solche Tänze, sie mögen nun beschaffen gewesen seyn, wie sie wollen, nicht ganz ohne musikalische Instrumente bestehen konnten, ist wenigstens wahrscheinlich, weil sich ohne ihre Hülfe kaum irgend eine Art von Tanz gedenken läßt. Eine andere Art von Gebrauch musikalischer Instrumente scheint für diese Zeiten nicht möglich gewesen zu seyn, und auch diese wurde sogar zu den Zeiten des h. Ambrosius aus der Kirche verbannt, wie aus einer Stelle seiner Werke (in lib. de Helia et Jejunio, cap. 15. T. IV. Op.) erhellt, worin diejenigen Christen, welche den Tag nicht mit Psalmsingen, sondern mit Schlemmen und Saufen anfangen, derbe getadelt werden. „Vae illis, sagt er, qui mane ebrietatis potum requierunt, quos conveniebat Deo laudes referre. Hymni dicuntur, (a piis nempe ac sobriis) et tu Citharam tenes? Psalmi canuntur, et tu Psalterium sonas, aut tympanum? Merito vae, qui salutem negligis, mortem eligis". Die in der Note 183. angeführte Stelle des h. Augustinus, worin gesagt wird, daß das, was ehedem nur das Geschäft der Saitenspielerinnen und schamloser Frauen gewesen sey, nehmlich zu singen und zu spielen, werde nun unter den christlichen Jungfrauen und Matronen für eine Ehre gehalten, so daß man sogar lehrmeister in dieser Kunst annehme, beweist nicht minder, daß man zu den Zeiten des Ambrosius und Augustinus, nehmlich am Ende des vierten Jahrhunderts in der Kirche mit musikalischen Instrumenten nichts zu thun haben wollte. Auch läßt sich kaum begreifen, wie solche Instrumente, dergleichen die Harfe, Cythara und der Psalter war, einem allgemeinen Volksgesang, der um diese Zeit schon eingeführet war, zur Begleitung hätten dienen können. Sie sind dazu viel zu schwach und zu fein.

Aus den vorhergehenden Zeugnissen sowohl als aus der Natur der Sache ergiebt sich also, daß nicht eher an einen ordentlichen Gebrauch der Instrumentalmusik beym Gottesdienst gedacht werden konnte, bis ein Instrument erfunden oder unter den Christen bekannt wurde, dessen Eigenschaften dem allgemeinen, starken Gesang der Gemeinden, zu dessen Begleitung es gebraucht werden sollte, angemessen waren. Ein solches Instrument war die Orgel, die aber erst nach dem Zeitraum, von

187) Praestat arare vel fodere die Dominico, quam choreas ducere. O mores! O tempora! quod officium Psalteriarum, et impudicarum fuerat canere videlicet ad lyram, ac psallere, nunc virginalis matronalisque pudor christianarum in laudibus ducit, magistrosque eius adhibent artis. *Serm.* 8.

welchem hier die Rede iſt, in den Abendländern bekannt wurde. Dieſem Inſtrumente merkte man es ſogleich an, daß es das wahre Kircheninſtrument ſey, und den Geſang des Volks durch ſeinen ſtarken und anhaltenden Ton am beſten leiten, begleiten und in Ordnung erhalten könne. Es wurde daher auch nach und nach in allen Kirchen und Klöſtern allgemein angenommen, und behauptet ſich noch immer, auch in unſern Tagen, in dem Range des prächtigſten, feyerlichſten, künſtlichſten und brauchbarſten Kircheninſtruments. Von deſſen Geſchichte wird in der Folge das Nähere vorkommen.

§. 96.

Zur Bereicherung der muſikaliſchen Litteratur iſt in dieſem Zeitraume, beſonders in Rückſicht auf geiſtliche Muſik, faſt gar nichts geſchehen. Die ſchon angeführten Werke des Auguſtinus, Boethius, Martianus, Capella, Caſſiodor ꝛc. gehören eigentlich nicht hieher, weil ihr Inhalt hauptſächlich die weltliche Muſik angeht, und aus Griechiſchen Lehrſätzen beſteht. Die Kirchenväter enthalten zwar viele einzelne Stellen über den Gebrauch, Nutzen und die Anwendung des Kirchengeſangs, aber keine Lehrſätze, keinen eigentlichen Unterricht in der kirchlichen Singekunſt. Folglich findet ſich aus dieſen erſten ſechs Jahrhunderten für die muſikaliſche Litteratur nichts als einige wenige Aufſätze, die der Abt Gerbert im erſten Band ſeiner Sammlung muſikaliſcher Schriftſteller hat abdrucken laſſen, von deren Inhalt hier noch zum Beſchluß dieſes Kapitels eine kurze Anzeige gegeben werden ſoll.

1) Der erſte Aufſatz dieſer Art iſt das *Geranticon S. Pambonis*, Abbatis Nitriae aus dem vierten Jahrhundert. Pambo lebte in einer Einöde mit 5000 Mönchen unter lauter Herzenszerknirſchungen, und ſcheint den unſchuldigſten Genuß an Lebensfreuden und an Schönheiten der Natur für Todſünde gehalten zu haben. In einer ſolchen Seelenſtimmung iſt es kein Wunder, daß ihm auch ein Geſang, der den gewöhnlichen Geſang ſeiner 5000 betrübten Mönche übertraf, nicht gefiel, und den wahren, andächtigen Geſinnungen eines Chriſten mehr hinderlich als beförderlich zu ſeyn ſchien. Daher enthält ſein Fragment auch nur Klagen über die in Alexandrien eingeriſſene Ausartung des Kirchengeſangs. Die Veranlaſſung zu dieſen Klagen giebt ein junger Mönch, der vom Pambo nach Alexandrien geſchickt war, um daſelbſt verſchiedene Arbeiten der Mönche zu verkaufen. Nach ſeiner Zurückkunft erzählt er dem Abt, daß die Geiſtlichen in Alexandrien ſehr ſchön ſingen, und er ſey ſehr betrübt darüber geworden, daß in der Wüſte nicht eben ſo ſchön geſungen werde. Der Alte weiſſagt hierauf: es werde eine Zeit kommen, in welcher die Mönche die feſte Nahrung des h. Geiſtes verlaſſen, und ſich nur mit Geſang beſchäftigen würden; aber es könne keine wahre Herzenszerknirſchung ſeyn, wenn der Mönch ſeine Stimme in der Kirche wie ein Ochs erhebe. Die Mönche ſind, (fährt er fort) nicht in dieſe Wüſte gekommen, um Lieder zu modulieren, Melodien zu ſingen, und dabey Hände und Füße in Bewegung zu ſetzen; ſondern um mit Furcht und Zittern, mit Thränen und Seufzen, und mit einer gemäßigten und demüthigen Stimme zu Gott zu beten. Aus dieſen und noch aus einigen andern im Fragment enthaltenen Klagen und böſen Prophezeihungen ſieht man, daß Pambo ein Chriſt von der traurigen Art, und eben deßwegen auch kein Freund eines ſchönen, herzerquickenden und erfreuenden Geſangs war.

2) *Monacho qua mente ſit pſallendum.* Dieſer kurze Aufſatz enthält nur Klagen eines alten Mönchs, deſſen Gefühle und Wünſche nicht mit dem übereinſtimmen wollten, was er ſang oder betete. So ſagt er: er ſey der Trägheit und dem Schlafe ſehr ergeben, und ſinge doch zu Gott: Media nocte ſurgo ad confitendum tibi: er pflege der Ruhe, ſuche ein angenehmes Leben, fliehe die Arbeit, und ſinge doch: Laboravi in gemitu meo; er ſey dem Lachen, der Fröhlichkeit und allen

irdischen Freuden hold, und singe dann: Fuerunt mihi lacrymae meae panes die ac nocte; sein Herz hänge an zeitlichen Ehren und Würden, und trachte stets darnach, und dann singe er doch dreist vor Gott: Meditatio cordis mei in conspectu tuo semper &c. Ein junger Mönch tröstet hierauf den Alten mit dem Beyspiel Davids, dem es eben so gegangen sey. Der Alte antwortet sodann mit vielen Thränen und Seufzern, daß der Gesang und das Gebet mit unsern Handlungen übereinstimmen müsse, sonst sey es nach Salomons Ausspruch vor Gott ein Gräuel.

3) Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi. Ex Ms. Codic. San-Gallensi apud Thomasium Opp. T. IV. pag. 253. Der Inhalt dieses aus zwey Quartbüchern bestehenden Aufsatzes betrift hauptsächlich die gute Ordnung, welche die Sänger beym Kirchengesang beobachten sollen. Verschiedene darin vorkommende Betrachtungen sind sehr gut, und noch in unsern Tagen anwendbar. So heißt es gleich beym Eingang: Wenn in den Chören mehrere Meister seyn wollen, der eine größerer Gottesfurcht, der andere eines Vorzugs wegen, der dritte, weil er eine wohlklingende Stimme hat, der vierte, weil er glaubt, er verdiene vor andern gehört zu werden, und doch keiner von ihnen die gehörige Wissenschaft hat, so entsteht daraus nur Unordnung in den Sitten und in den Stimmen, und sie stören nicht nur sich unter einander, sondern sind auch den Zuhörern ein Aergerniß. Wer daher im Chore Uneinigkeit und Mißverständniß erregt oder unterhält, er sey nun Vorgesetzter oder Untergebener, der fehlt gegen Gott und Menschen ꝛc. Zur Vermeidung alles dessen, was die Andacht und sonstige gute Ordnung stören kann, werden folgende Regeln gegeben:

Zu allen Zeiten, des Winters und des Sommers, bey Nacht und bey Tage ꝛc. soll stets mit gleicher, nicht zu sehr gezogener, sondern mit gemäßigter Stimme, nicht zu geschwind sondern rund, männlich, lebhaft und zusammen hängend gesungen werden. Die Sylben, Worte, das Metrum in der Mitte und am Ende des Verses, das heißt: der Anfang, die Mitte und das Ende soll zugleich mit allen Stimmen anfangen und schließen. Der Punkt werde gleichförmig von allen gehalten. Bey jedem Texte werde der Accent der Wörter genau beobachtet, weil hierdurch der Verstand desselben hauptsächlich deutlich wird. Ein jeder Sänger muß wissen, daß diejenigen Sylben, welche im Versmaß heraus gehoben werden, auch im Gesang heraus gehoben werden müssen. Ferner: man singe in einem Athem rhythmisch oder metrisch bis zu einem Punkt; nach der Mitte eines mäßig gesungenen Verses mache man eine gute und schickliche Pause, und nach der Pause endige man den Rest des Verses mit sorgfältiger Beobachtung des Tones; keiner singe früher oder später an, als der andere, keiner wiederhole die schon einmal gesungenen Worte, keiner eile, keiner singe höher oder tiefer, langsamer oder geschwinder, oder halte länger aus; auf einerley Art soll gesungen und pausirt werden, und jeder soll stets genau auf die Mitsänger hören ꝛc.

Von den Tonarten heißt es: alle Schlüsse der Tonarten, sowohl in der Mitte als am Ende, hängen nicht vom Accent der Worte ab, sondern bloß von der musikalischen Melodie der Tonart, wie Priscian sagt: *Musica non judicat regulis Donati* etc. Wenn die Melodie und der Accent zusammen treffen, so werden beyde vereint geendigt; wenn aber nicht, so werden die Gesänge oder Psalmen nach der Melodie des Tons geschlossen ꝛc. Ferner: Wenn zwey zugleich singen, sollen sie auch die Sylben und Pausen zugleich anfangen und endigen; sind ihre Stimmen ungleich und mißtönend, so soll die schlechte verbessert, und der guten gleich gemacht werden: ein einzelner Sänger, er singe oder lese was er wolle, soll mäßig anfangen, die Worte recht deutlich hören lassen, und die Neumata mit einer so süßen Diaphonie melodisch heraus bringen, daß die Zuhörer dadurch erbauet werden; beym Anfange einer Antiphone oder eines Responsoriums, Psalms, Hymnus, Graduale,

Introitus, Tractus oder Alleluja ꝛc. ſoll ſtets einer allein zwey oder drey Sylben auf ſo viele Noten gezogen ſingen, und die andern ſollen ſo lange ſchweigen; ſo bald aber der Vorſänger ſo weit iſt, ſollen die andern einfallen und fortfahren, ohne das zu wiederholen, was vorgeſungen worden iſt. Auch ſoll der Chor einſtimmig und zugleich einfallen ꝛc. Dieß iſt das Weſentlichſte, was in dieſen Vorſchriften der alten Kirchenväter enthalten iſt. Zuletzt wird mit einigen allgemeinen Ermahnungen an die Sänger, und mit frommen Wünſchen, daß der Geſang zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Menſchen angewendet werden möge, geſchloſſen.

4) *S. Nicetius* Epiſcopus Trevirenſis, *de Laude et utilitate ſpiritualium Canticorum, quae fiunt in Eccleſia Chriſtiana; ſeu de Pſalmodiae bono.* Saec. VI. Der Inhalt dieſes aus 12 kleinen Kapiteln beſtehenden Aufſatzes iſt eben nicht beſonders lehrreich, ob es gleich deſſen Verfaſſer mit dem Kirchengeſang recht gut gemeint haben mag. Es wird daher ſchon hinlänglich ſeyn, nur die Ueberſchriften der Kapitel anzugeben, die folgende ſind: 1) Argumentum. 2) Canticorum ſacrorum primi auctores. 3) Davidis cytharae virtus. Pſalmi omni generi hominum congruunt. 5) Suntque utilitate maxima. 6) Hymni N. T. 7) Ipſius Chriſti Domini ac coeleſtis exercitus. 8) Cum quibus omnibus et nos pſallimus. 9) Lectionum et hymnorum vicifſitudine delectabili. 10) Qualiter pſallendum. 11) Voce conſona. 12) Ex lectione uberior orationis fructus. Im zehenten Kapitel wird ungefähr daſſelbe von der Uebereinſtimmung der Sänger geſagt, was in den vorhergehenden Vorſchriften der Kirchenväter über dieſe Materie enthalten iſt.

Uebrigens iſt hier noch zu bemerken, daß dieſer h. Nicetius, den man auch oft Niceras genannt findet, der eigentliche Verfaſſer des ſonſt dem Ambroſius zugeſchriebenen Lobgeſangs: Te Deum laudamus, ſeyn ſoll. V. *Stillingfleet* in origin. Britann. cap. 4. pag. 222.

Zweytes Kapitel.

Vom Tode Gregors des Großen bis auf Guido von Arezzo.

§. 1.

Die Verfassung der Bewohner Europens in diesem Zeitraume von ungefähr vier Jahrhunderten ist in Rücksicht auf Cultur aller Art vielleicht eine der traurigsten gewesen, die man sich gedenken kann. Alles vereinigte sich mit einander, um den in vorhergehenden Jahrhunderten ausgestreuten Samen der Cultur zu ersticken, und dessen Wachsthum zu hindern. Die wilden und rohen Völker, die wie reissende Ströme ganz Europa überschwemmten und überall Verheerung und Zerstörung um sich verbreiteten, verbreiteten zugleich mit diesen Verheerungen eine solche Barbaren, daß die Menschheit viele Jahrhunderte bedurfte, um nur wieder einen Pfad zu finden, auf welchem sie zur Möglichkeit einer bessern Verfassung und einer bessern Geistesentwickelung gelangen konnte. Alle Staaten wurden umgestürzt und bekamen neue Gestalten. Das schöne Italien, welches bis dahin ein Hauptsitz der Europäischen Cultur war, kam in die Hände der Langobarden, hernach an die Fränkische Monarchie, und zuletzt unter Otto dem Großen, an Deutschland. Unter allen diesen Erschütterungen war es der beständige Tummelplatz wilder und ungesitteter Krieger, und mußte nothwendig nach und nach alles verlieren, was es in Sitten, Künsten und Wissenschaften vor andern gleichzeitigen Ländern voraus hatte. Eben so war es in Gallien, Spanien, Portugall und in den nördlichen Staaten beschaffen. Ueberall war Umsturz der Reiche, neue Völker verdrängten die alten aus ihren Wohnsitzen, oder unterjochten sie wenigstens, verbreiteten barbarische Sitten und Gebräuche, nebst allem, was den Geist des Menschen niederdrücken, nichts aber, was ihn veredeln und erheben konnte. Die alte Philosophie Griechenlands und Roms ging in diesem allgemeinen Kampfe der Menschheit verloren. Die christliche Religion artete in Aberglauben, Unwissenheit und Herrschsucht aus, und die Künste folgten diesem allgemeinen Falle.

So wie aber der einzelne Mensch durch große Unglücksfälle oft zu Anstrengungen bewogen wird, die seinen vorigen Zustand nicht nur wieder herstellen, sondern ihn noch weit glücklicher machen können, so erging es auch hier mit den Unglücksfällen ganzer Völkerschaften. Die Kräfte der Menschen wurden aufgeregt, und das allgemeine Bestreben, sich aus einem so traurigen Zustande heraus zu reissen, brachte bald Wirkungen hervor, die sich in der Folge über ganz Europa verbreitet, und genau genommen nicht nur den Grund zu der heutigen Verfassung der Europäischen Staaten, sondern auch zu der höhern Art von Cultur neuerer Zeiten gelegt haben. Das umgestürzte Gebäude wird zwar in diesem Zeitraume noch nicht völlig wieder hergestellt, aber doch schon so weit gebracht, daß man sehen kann, was daraus werden könnte; wenn dessen Vollendung nicht durch neue Unglücksfälle verhindert würde. So wie ein Kranker sich in gewissen Augenblicken erholt, in anderen wieder zurückfällt, und mit diesem veränderlichen Zustande gar oft abwechselt, ehe Tod oder Leben die Oberhand gewinnt, so ging es es auch hier mit den Staaten, mit den Wissenschaften und mit den Künsten. Sie waren krank, erholten sich, bekamen Rückfälle, und erholten sich abermals; aber zur

völligen Gesundheit konnten sie nur sehr spät gelangen. Die Hoffnung dazu war alles, was dieser Zeitraum gewähren konnte.

§. 2.

Mitten unter allen Verwirrungen und Verwüstungen, welchen alle Europäische Völker um diese Zeit unterliegen mußten, erhielt sich dennoch der Römische Stuhl so in Ansehen, daß er für die Ausbreitung der christlichen Religion ununterbrochen thätig seyn konnte. Die Ueberreste von Kenntnissen und Künsten, welche der allgemeinen Zerstörung entkamen, hatten in der Kirche eine Zuflucht gefunden, und wurden nun gleichsam ein Eigenthum der Geistlichen. So gering und unbedeutend diese Kenntnisse und Künste auch gewesen seyn mögen; so waren sie doch nun ein wahrer Schatz für die Kirche, der ihr nicht nur bey den Barbaren Achtung und Ansehen, sondern auch sogar bey den gebildeten Völkern Einfluß in weltliche Geschäfte verschaffte. Die Geistlichen waren nun nicht mehr bloß Lehrer der Religion, sondern überhaupt Lehrer und Erzieher des Menschengeschlechts geworden. Wir können nicht bestimmen, ob dieser Gang der Dinge dem Wachsthume der Wissenschaften nachtheilig oder vortheilhaft war: aber wahrscheinlich ist es, daß sie noch tiefer gesunken, und noch schwerer wieder aus ihrem Verfall heraus zu reissen gewesen seyn würden, wenn sich die Geistlichen ihrer nicht angenommen, und künftigen Jahrhunderten die Mittel zu ihrer Wiederherstellung nicht aufbewahrt hätten.

§. 3.

Neben anderen Kenntnissen und Künsten, die nun ein Eigenthum der Kirche geworden waren, und zu deren Aufnahme und immer größern Ausbreitung benutzt wurden, hat auch die Musik einen vorzüglichen Schutz bey ihr gefunden. Die Feierlichkeit, Schönheit und Wirksamkeit, welche der öffentliche Gottesdienst durch den Kirchengesang erhielt, wurde sehr bald eines der kräftigsten Mittel zur Ausbreitung der christlichen Religion. Wir finden daher, daß die ersten Bekehrer zum Christenthum in diesem Zeitraume entweder selbst Sänger waren, oder doch Sänger zu Gehülfen hatten. Die erste Sendung eines solchen Bekehrers ging nach England, und wurde von Gregor dem Großen selbst, noch bey seinem Leben veranstaltet.

Dieser Apostel der Engländer hieß Augustin, und war ein Mönch aus Rom. Er soll im Jahre 596. seine Mission angetreten haben. Die wahrscheinliche Veranlassung dazu gab die Königin Bertha, die die einzige Tochter Cariberts, Königs zu Paris, (eines Abkömmlings des Clovis, welcher Gallien erobert hatte) war, und bey ihrer Vermählung mit Ethelbert die Bedingung einer freyen Religionsübung machte. Da ihr diese Bedingung zugestanden wurde, so brachte sie einen Französischen Bischof mit an den Hof zu Canterbury, und war hernach eifrigst für die Ausbreitung ihrer Religion besorgt. Diese Lage der Dinge mochte der Römische Hof gewußt, und zu benutzen gesucht haben. Da nun die Königin Bertha sowohl die Liebe des Volks als ihres Gemahls durch untadelhaftes Betragen zu erwerben wußte, so war sie im Stande die Absichten Gregors aufs kräftigste zu unterstützen und zu befördern.

Beda Venerabilis erzählt außer der obigen Veranlassung noch eine andere, welche zwar ein wenig fabelhaft klingt, aber dem Geiste jener Zeiten sehr angemessen, und deßwegen nicht unglaublich ist. Als nehmlich Gregor, da er noch im Privatstande lebte, auf dem Marktplatze zu Rom einst einige Sächsische Jünglinge bemerkte, die zum Verkauf angestellt waren, und welche Römische Kaufleute auf ihren Reisen nach Britannien von ihren Aeltern erhandelt hatten, fiel ihm ihre Schönheit und blühende Jugend so sehr auf, daß er sich mit ihnen in ein Gespräch einließ, und sie fragte, aus welchem Lande sie wären. Auf die Antwort, daß sie Angeln wären, sagte er, sie könnten ei-

gentliche Engel genannt werden, und es sey Schade, daß der Fürst der Finsterniß eine so herrliche Beute haben, und in einem so schönen Liebe eine Seele wohnen sollte, welcher immer Gnade und Gerechtigkeit fehle. Auf weiteres Befragen nach dem Namen ihrer Provinz, erfuhr er, daß sie Deiri (ein Stück von Northumberland) heiße. Das ist gut, rief er aus, sie sind zur Gnade Gottes von seinem Zorn (de ira) gerufen. Aber wie heißt der König dieser Provinz, fragte er endlich; man antwortete ihm: Aella oder Alla. Alleluja, rief er aus, wir müssen machen, daß das Lob Gottes in ihrem Lande gesungen werde [1]). Diese Anspielungen schienen dem Gregor von so glücklicher Vorbedeutung zu seyn, daß er die Mission selbst vorzunehmen gedachte: auch schon die Erlaubniß des Papstes dazu hatte. Als er aber Anstalten zu dieser gefährlichen Reise machte, wurde er vom Römischen Volke davon abgehalten, dessen Liebe gegen ihn so groß war, daß es ihn nöthigte, alle Gedanken zur Ausführung dieses zwar frommen, aber gefährlichen Vorhabens fürs erste fahren zu lassen.

Nachdem er aber selbst den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, war sein Eifer für die Ausbreitung der christlichen Religion noch feuriger geworden, und sein Ehrgeiz spornte ihn an, seine Regierung durch die Bekehrung Englands zu verherrlichen. Er sandte also im Jahre 596 den Mönch Augustin mit vierzig Gehülfen dahin ab. Allein diese Missionarien bemerkten die Gefahr, welcher sie sich aussetzten, erst recht, als sie schon auf dem Wege waren: sie warteten daher eine Zeit lang in Frankreich, und sandten den Augustin wieder zurück, um dem Papst die Gefahr und Schwierigkeit einer solchen Unternehmung vorzustellen, und ihn zu bewegen, daß er davon abstehen möge. Aber Gregorius blieb bey seinem Vorhaben: rieth den Missionarien aber, sich aus Frankreich Dollmetscher mitzunehmen; und empfahl sie zugleich der Königin Brunehild, die zwar eine sehr lasterhafte Prinzessin, aber doch für die Ausbreitung der christlichen Religion sehr eifrig war. Nach diesen Verabredungen ging die Reise vor sich, und Augustinus kam mit seinen 40 Gehülfen im Jahre 597 glücklich in England an.

§. 4.

Unter diesen 40 Gehülfen des Augustinus waren mehrere Sänger, deren Namen in den Geschichtbüchern der Englischen Kirche zwar nicht aufbehalten sind, von denen man aber doch weiß, daß sie den Kirchengesang zuerst in Kent eingeführt, und ihn so beliebt gemacht haben, daß er hernach von diesem Orte aus auch an andern Orten angenommen und verbreitet wurde. Beda erzählt nicht nur dieß, sondern nennt auch verschiedene Namen von Sängern, die theils durch die ersten gebildet, theils aufs neue wieder von Rom aus von einigen Päpsten nach England geschickt waren. Johannes Diakonus bestätigt diese Erzählung ebenfalls [2]). Was aber in der Erzählung des Johann Diak. dem Papste Vitalian zugeschrieben wird, schreibt Beda dem Papste Agathon zu, welcher der Nachfolger Vitalians war. Besonders soll sich Johann, welcher päpstlicher Obersänger (Archicantor) war, viele Mühe gegeben haben, den Kirchengesang in England nicht nur von ein-

1) Gentis Anglorum Histor. ecclesiast. Lib. II. cap. 1.

2) Huius *Gregorii* tempore cum *Augustino* Britannias adeunte, per Occidentem quoque Romanae institutionis cantores dispersi, Barbaros inuniter docuerunt. Quibus defunctis, occidentales ecclesiae its susceptum modulationis organum vitiarunt, ut *Iennes* quidem Romanus cantor cum *Theodoro*, aeque eive Romano, sed Eburaci Archiepiscopo, per Gallias in Britannias a *Vitaliano* tit Praesule destinatus: qui circumquaque posterum ecclesiarum filios ad priscum cantilenae *dulcedinem* revocans, tam per suos discipulos multis annis Romae doctrinae regulam conservavit. *Vita S. Gregorii*, Lib. II. cap. 8.

eingeſchlichenen Mißbräuchen zu ſäubern; ſondern auch die Geiſtlichen ſo eifrig darin zu unterrichten, daß ſie dadurch in den Stand geſetzt würden, wiederum andere darin unterrichten zu können. Der Ruf ſeiner Geſchicklichkeit war ſo groß, daß nach Beda's Bericht (*Hiſt. Gent. Angl.* lib. IV. cap. 18.) alle Sänger und Singmeiſter aus den umliegenden Klöſtern zu ihm kamen, um ihn zu hören, und von ihm zu lernen. Wir finden daher beym Beda die Namen verſchiedener einheimiſcher Sänger angeführt, die ſich durch ihre vorzügliche Geſchicklichkeit ſehr berühmt unter ihren Zeitverwandten gemacht haben. Von dieſer Art war ums Jahr 620 ein Diakonus zu Northumberland, mit Namen Jakob; ein anderer aus Kent ums Jahr 664 Eddi mit dem Zunamen Stephan, welcher von dem Biſchof Wilfrid nach Northumberland gerufen wurde, um daſelbſt den Kirchengeſang einzurichten und zu lehren: ein dritter Namens Putta, welcher in der Römiſchen Singart ganz vorzüglich erfahren geweſen ſeyn ſoll, und in eben der Zeit gelebt hat, in welcher der vorerwähnte Johann und Theodor aus Rom nach England geſchickt wurden. Ob dieſer Johann wieder zurück nach Rom ging, nachdem er den Endzweck ſeiner Sendung in England ausgerichtet hatte, wird nicht ausdrücklich gemeldet; von ſeinem Begleiter Theodor wird aber berichtet, daß er Biſchoff zu Canterbury geworden iſt. Ferner nennt Beda einen ſehr geſchickten Sänger, mit Namen Maban, welcher am Ende des ſiebenten Jahrhunderts gelebt hat, und von den erſten Nachfolgern der mit Auguſtin nach England gekommenen Sänger unterrichtet worden war. Ebenfalls im ſiebenten Jahrhundert lebte der Biſchoff Acca zu Kent, der ein vorzüglicher Sänger war, (erat enim cantor perfectiſſimus) und ſich kein Bedenken machte, in ſeiner Kirche das Amt eines Vorſängers ſelbſt zu verwalten. Er machte ſogar bloß in der Abſicht eine Reiſe nach Rom, um daſelbſt den Römiſchen Geſang recht an der Quelle zu erlernen. (*Bed. Hiſt. Gent. Angl.* lib. V. cap. 21.) Von einigen dieſer Sänger erzählt Beda, daß ſie nicht bloß ſingen konnten, ſondern noch andere gute Eigenſchaften beſaßen, wodurch ſie der Kirche und der Ausbreitung der chriſtlichen Lehre nützlich wurden. So hat der Diakonus Jakob ſowohl durch ſeinen guten Lebenswandel, als durch ſeine vorzügliche Geſchicklichkeit im Geſang, der Kirche viele Anhänger verſchafft [3]). Er wurde von ſeinen Zeitverwandten ſo geehrt und geachtet, daß ſogar das Dorf, welches er bewohnte, nach ſeinem Namen genannt wurde. Vom Eddi erzählt Mabillon, daß er auch ein guter Schriftſteller geweſen ſey, und das Leben des h. Wilfrid beſchrieben habe [4]). Endlich war auch Theodor ſelbſt in allen damaligen Kenntniſſen Griechenlands und Roms ſo bewandert, daß man ſeine Ankunft in England als die Zeitperiode angiebt, in welcher außer der Muſik, Arithmetik, Aſtronomie ꝛc. auch die Griechiſche und Lateiniſche Sprache unter den Brittiſchen Angelſachſen bekannt zu werden anfingen [5]).

Aus allem dieſem erhellet deutlich, daß man ſich in England ſehr viele Mühe gegeben habe, den Römiſchen Geſang theils rein und unverfälſcht zu erhalten, theils ihn immer mehr und mehr zu

3) — qui multo exhinc tempore in eccleſia manens, magnas antiquo hoſti praedas docendo et baptizando eripuit. — Qui quantum cantandi in eccleſia peritiſſimus, recuperata poſtmodum pace in provinciis, creſcente numero fidelium, etiam magiſter cantionis eccleſiaſticae iuxta morem Romanorum ſeu Cantuariorum multis coepit exiſtere. *Hiſt. Gent. Angl.* Lib. II. cap. 20.

4) *Heddius* Stephanus cognominatus natione Anglus, Ordinis S. Benedicti, Monachus Cantuarienſis, congregationis *Girtiennae*, a teneris annis ita in bonarum litterarum ſtudiis enutritus, ut iam vir factus, omnium ſcientiarum genere evaſerit inſtructiſſimus. Multa quidem, quantum invenire potui, non ſcripſit; ſed illa tamen pauca puto, terſo et elegante ſtilo exarata. Muſicus inſignis et primus, teſte Beda, praeter unum *Jacobum*, cantandi magiſter in Nordhanhumbrorum eccleſiis. Illuc enim ex *Cantia* vocatus a *Wilfrido* venit, et Pſalmodiam docuit. *Acta S. O. Bened. Sacc. IV.* P. I. pag. 676.

5) S. *Miltons* Hiſt. of England, Lib. IV. p. 65.

verbreiten. Es wurde daher ſchon im Jahre 747 auf der Kirchenverſammlung zu Cleveshoven in England zum Geſetz gemacht, ihn unverändert in allen Kirchen des Landes zu erhalten[6]), und nicht nur unverändert an ſich ſelbſt, ſondern auch in allen Kirchen und Klöſtern auf eine und eben dieſelbe Art. Einer der erſten und wichtigſten Beförderer dieſes Geſangs war der Biſchoff von York, Stifter des Kloſters Weremouth, mit Namen Benedictus. Er war ſelbſt fünfmal zu Rom geweſen, hatte beym Papſt Agathon eine ſehr gute Aufnahme gefunden, und ſich bey dieſer Gelegenheit von den Römiſchen Kirchengebräuchen eine ſo vollkommene Kenntniß erworben, daß er dadurch in den Stand geſetzt wurde, ſie ganz unverändert in England, wenigſtens in ſeinem Kirchſprengel einzuführen. Er war es auch, welcher, nachdem der Römiſche Geſang, den die erſten Miſſionarien von Gregor dem Großen eingeführet hatten, wieder verfallen und ausgeartet war, im Jahre 678 aufs neue Römiſche Sänger kommen ließ, und dadurch ſein Kloſter Weremouth zur allgemeinen Singſchule vom nördlichen England machte. Er war auch der Lehrer des Beda, welcher nicht weniger zur Aufnahme des Gregorianiſchen Geſangs in ſeinem Vaterlande beygetragen, und uns nicht nur die beſte Nachricht von deſſen Beſchaffenheit in ſeinem Zeitalter gegeben, ſondern auch einige Schriften über die Muſik hinterlaſſen hat, welche in der Cölniſchen Ausgabe ſeiner ſämmtlichen Werke abgedruckt ſind. Die Aechtheit des einen Werks: de muſica menſurata iſt zwar mit Recht bezweifelt worden, weil Dinge darin enthalten ſind, von welchen in ſeinem Zeitalter die ganze übrige Welt noch nichts wußte; die muſica theorica mag ihm aber wohl gehören; weil ſie mit Subtilitäten angefüllt iſt, mit welchen man ſich zu ſeiner Zeit überhaupt gerne beſchäftigte. In der Folge wird näher von dieſen Schriften geredet werden.

§. 5.

So groß nun aber das Beſtreben der angeführten Männer geweſen iſt, den Gregorianiſchen Geſang völlig rein zu erhalten, ſo hat es doch nicht an Perſonen gefehlt, welche Veränderungen damit vorzunehmen verſucht haben. Die erſten Jahrhunderte hindurch ſcheint zwar alles in der einmal eingeführten Ordnung geblieben zu ſeyn; aber im Anfange des eilften Jahrhunderts erſcheint ein Mönch aus Caen in der Normandie, welchen Wilhelm der Eroberer zum Abt des Kloſters Glaſtonbury gemacht hatte, der eine ganz neue Singart einführen wollte. Dieſer Abt hieß Turſtin, und die Geſchichte ſeiner Veränderung wird ſowohl beym Mabillon (*Annal. Benedict.* T. II. lib. 63. p. 21) als auch den den Verfaſſern der *Hiſtoire litteraire de la France* (Tom. VII. pag. 34 — 35.) erzählt. Beym Mabillon hat die Erzählung die Ueberſchrift: Glaſtoniae turbae ob cantum. Als nehmlich Turſtin eine neue Art von Geſang im Kloſter Glaſtonburn einführen wollte, entſtand unter den Mönchen eine Empörung. Sie hatten eine ſo große Achtung und Ehrerbietung für alles, was unter dem Namen Gregors den ihnen eingeführet war, daß ſie hartnäckig die neue Art des Turſtiniſchen Geſangs anzunehmen verweigerten. Es kam ihnen vor, als wenn durch eine ſolche Neuerung der Gregorianiſche Geſang zu Grunde gehen müßte. Als aber Turſtin deſſen ungeachtet darauf beſtand, daß die Mönche ſeinen neuen Geſang annehmen ſollten, ſie ſich aber noch immer weigerten, brauchte er mit Hülfe ſeiner laien Gewalt gegen ſie, ſo daß deren einige ſehr geſchlagen, andere aber tödtlich verwundet wurden[7]). Ein Engliſcher Geſchichtſchreiber, Heinrich

6) *Mabillonii* Acta S. Ord. Bened. Lib. XXIII. an. 758. Tom. II. pag 185.

7) Hic, ut proterrus erat, ſuos Glaſtonios cantum, quem a beati Gregorii papae diſcipulis acceperant, relinquere, ſibique ignotum nec ſtudium antea cantum, a Flandrenſibus et Normannis edifcere coegit.

von Knygton, in ſeinem *Chronic. de eventibus Angliae* (von 950 bis 1395.) iſt der Meinung, die Singart, welche Tuotilo in ſeinem Kloſter habe einführen wollen, ſtamme von einem gewiſſen Wilhelm aus Dijon her, welcher nach der Bemerkung der Verf. der Hiſt. litter. de la France nicht nur überhaupt im Geſang und in der Muſik damaliger Zeit ſehr erfahren war, ſondern auch eine ganz neue, vom Gregorianiſchen ſehr verſchiedene Art von Geſang erfunden zu haben ſcheine, die ſich nicht nur in den unter ihm ſtehenden Klöſtern, ſondern überhaupt in der Normandie verbreitet habe *). Was für eine Art des Geſangs aber eigentlich hierunter zu verſtehen ſey, läßt ſich aus dieſen Erzählungen nicht begreifen. Gerbert (*de Muſ. ſacr* T I p. 262) ſagt: es erhelle aus dem Leben des h. Wilhelm, daß es eine Verbeſſerung des Römiſchen Geſangs geweſen ſey. Die Worte, welche zum Beweis angeführt werden, ſind merkwürdig, und zeigen, daß Wilhelm nichts weniger als ein Neuerer, ſondern nur ein ſehr accurater Muſicus war **). Unter ſolchen Umſtänden würden alſo die Mönche von Glaſtenburn mit unſeren heutigen muſikaliſchen Stümpern in einerley Fall geweſen ſeyn, die ſich ebenfalls gerne empören, wenn ſie jemand zu größerer Genauigkeit anhalten will.

§. 6.

Neben dieſer großen Sorgfalt, welche auf den Kirchengeſang gewendet wurde, und neben dem Beſtreben der Geiſtlichen dieſes Zeitalters, alle Kenntniſſe und Künſte bloß auf die Kirche einzuſchränken, erhielt ſich doch bey den Engländern die alte Nationalmuſik, ſo wie die alten Nationalinſtrumente, und deren Anwendung zu weltlichen Ergetzlichkeiten von aller Art. In dem Concilio zu Cloveshoven vom Jahre 747 wird ſehr dagegen geeifert, daß ſich dieſe Arten von Ergetzlichkeiten auch in die Klöſter eingeſchlichen haben. Die Klöſter ſollen (heißt es im 20ſten Canon) Wohnungen ſtiller, ruhiger, mit Gott beſchäftiger Menſchen ſeyn, nicht aber den Poeten, Cythariſten, Muſikern und Poſſenreißern zum Aufenthalte dienen. (Non vero iudicrarum artium, hoc eſt poetarum, cythariſtarum, muſicorum, ſcurrarum receptacula.) Die Minſtrels waren damals, wenigſtens in Wallis, in vollem Flor; und aus dem Gebrauche verſchiedener Inſtrumente bey den Engländern, die vorzüglich in Wallis einheimiſch geweſen zu ſeyn ſcheinen, läßt ſich ſchließen, daß ſie dieſelben auch auf eine ähnliche Art zur Begleitung gewiſſer Nationalgeſänge gebraucht haben werden. Verſchiedene dieſer Inſtrumente ſollen um dieſe Zeit ſogar ſchon in der Kirche gebraucht worden ſeyn. Man nennt als ſolche die Orgel, die Trom-

Hinc orta iis eſt acerrima, quam mox ſacri ordinis contumelia ſubſecuta eſt. Cum enim novis inſtitutis recipere detrectarent monachi, et nihilominus contumacis pertinacis magiſtri perſiſteret, laici abbati ſuffragati monachis vim intulere; quorum alii crudeliter percuſſi, alii letaliter lauciati ſunt. *Annal. Bened.* loc cit.

*) A *St. Benigne* on donnoit auſſi une application particuliere au chant eccleſiaſtique et à la Muſique. *Le B. Guillaume* poſſedoit ſi parfaitement l'un et l'autre, qu'il avoit la reputation de ſurpaſſer en ce point tous les maitres de l'art en ſon temps. Une de ſes occupations litteraires etoit de corriger les antiennes, les repons, les Hymnes et autres parties de l'office divin, en quoi il reuſſi heureuſement. Il ſemble meme, qu'il introduiſit dans le chant une nouvelle methode, differente du chant Gregorien, laquelle fe communiqua aux monaſteres de ſa dependance, et autres de Normandie. On en juge ainſi ſur ce que *Thurſtan*, Moine de St. Etienne de Caen, ou l'on ſuivoit la nouvelle methode etc. Tom. VII. pag. 34 — 36.

**) Cum ſupernae dulcedinis nectare artificialis etiam muſica perdoctus ac comtus dogmate, quidquid in pſallendo choris ſuorum pſallebatur die ac nocte tam in antiphonis, quam in reſponſoriis, vel Hymnis corrigendo et emendando ad tantam direxerit rectitudinem, ut nullis decentius ac rectius pſallere contingat in tota eccleſia Romana. Pſalmorum nihilominus concentum dulciſſimo ultra omnes diſtinguens decoravit melodimate.

line, Harfe, Cittra und den Psalter, nebst einigen noch jetzt gebräuchlichen Blasinstrumenten. Der Psalter, ein Saiteninstrument, hatte die Gestalt eines Triangels, wurde mit den Fingern, wie eine Cythar, berühret, war aber nach der Beschreibung Isidors darin von der Cither verschieden, daß der Psalter den Resonanzboden oben, die Saiten aber unten, die Cither hingegen den Klangboden unten, die Saiten aber oben hatte [10]). Beym Gerbert *de cant. et mus. sacr.* T. II. Tab. VIII.) findet man eine Zeichnung von dem Psalter, die einen ganz andern Begriff von diesem Instrumente giebt, als man gewöhnlich davon hat. Die Orgeln waren in jenen Zeiten noch gar einfach, und bestanden bloß aus einer kleinen Reihe ungleicher Pfeifen, die durch verschiedene Blasebälge zur Ansprache gebracht wurden. Man bewunderte sie hauptsächlich ihres lärmenden Geräusches wegen. Sie wurden aber in diesem Lande sehr früh verbessert, wie man aus der Beschreibung des Wilhelm von Malmesbury sehen kann, welche er von der Orgel macht, die der H. Dunstan schon im zehnten Jahrhunderte in seine Kirche brachte. Die Harfe war unter den Sachsen das allergebräuchlichste Instrument, und wurde bey allen ihren weltlichen Festen gehört. Wahrscheinlich haben sie dieses Instrument von den Wallisern bekommen, bey welchen es so allgemein gebraucht und geachtet wurde, daß es kein Knecht spielen durfte, auch in ihren Gesetzen ausdrücklich bestimmt war, daß es keinem Schuldner genommen werden konnte. Dieses Instrumentes bediente sich Alfred, König in England, um unter der Verkleidung eines Harfenspielers das Dänische Lager zu kundschaften. Alfred muß gut gespielt haben; denn seine Musik gefiel im Lager so sehr, daß er nicht nur überall frey herum gehen, und alles beobachten konnte, sondern auch sogar ins Zelt des Königs Guthrum geführet wurde, und einige Tage daselbst bleiben mußte. Außer der Harfe und den schon angegebenen übrigen Instrumenten war noch die Cittra und das Crwth (crotta) in dieser Zeit üblich. Beyde sind der heutigen Violine ähnlich. Des letztern erwähnt schon Venantius Fortunatus als eines Brittischen Instruments, soll auch unter den Wallisern sehr gebräuchlich gewesen, nun aber seinem Untergange nahe seyn, weil es nach dem Berichte des Daines Barrington [11]) nur noch eine einzige Person im ganzen Fürstenthume spielen kann. Das Crwth hat sechs Saiten, davon zwey außer dem Griffbret liegen, und von dem Daumen berühret werden. Der Steg desselben ist platt, so daß alle sechs Saiten mit einem Strich bewegt werden. Dieses Instrument ist in eben dem Zeitalter auch in Frankreich und Deutschland unter dem Namen Rota, Rote bekannt gewesen, wie man aus manchen alten Gedichten und Chroniken, so wie auch aus alten Glossarien sehen kann.

Ueberhaupt scheinen die wenigsten dieser Instrumente bey den Brittischen Sachsen, eigentlich einheimisch gewesen zu seyn. Ihre Aehnlichkeit mit verschiedenen Instrumenten der alten Griechen und Römer, so wie der Gallier und Deutschen macht es wahrscheinlich, daß sie mit den Römischen Eroberungen in dieses Land gebracht worden sind, und daß die Eingebornen sodann die Art ihres Gebrauchs von den Römern angenommen haben. Von welcher Art nun dieser Gebrauch war, läßt sich in unsern Zeiten auf keine Weise bestimmen, da weder von Instrumentalmusik, noch von weltlichen Gesängen sich auch nicht das geringste Ueberbleibsel erhalten hat. Da man aus Mangel an musikalischer Schreibekunst die Gesänge nicht anders fortpflanzen konnte, als daß sie einer dem andern abhörte, so mußten sie nothwendig verloren gehen, so bald andere Melodieen aufkamen, und die alten aus dem Gedächtniß verdrängten. Dieß thaten ohne Zweifel die Gregorianischen Gesänge. Das

10) Psalterii et Citharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant: cithara autem e contra concavitatem ligni inferius habet.

11) Account of two Welsh musical instruments, in der *Archaeolog. Brit.* V. 3.

Volk bekam sie so häufig zu hören, daß sie sich nothwendig dem Gedächtnisse desselben einprägen, und alle andere Art von Gesang völlig vertilgen mußten. Daher finden wir, daß in diesen Jahrhunderten in Italien, Gallien und Deutschland selbst auf Volksgedichte Gregorianische Melodien gesungen wurden. Eben so wird es um diese Zeit in England beschaffen gewesen seyn. Denn der Kirchengesang war so allgemein geworden, daß man einen Tag wie den andern vom Morgen bis an den Abend, und vom Abend bis an den Morgen nichts anderes zu hören bekam.

§. 7.

Außer den vielen Beförderern des Gregorianischen Gesangs, welche in vorhergehenden §§. namhaft gemacht worden sind, hat aber England in dieser Zeitperiode noch einen Beförderer der musikalischen Wissenschaften überhaupt gehabt, der in dieser Rücksicht für sein Land ungefähr das nehmliche that, was noch vor ihm Carl der Große für Frankreich und Deutschland gethan hat. Ein solcher Beförderer war der König Alfred, welcher am Ende des neunten Jahrhunderts regierte. In seinem zwölften Jahre kannte er noch keinen Buchstaben, machte aber in der Folge, als ihm sein Vater Ethelwolf Lehrer verschafft hatte, (die in jenem Zeitalter noch schwer in diesem Lande zu finden waren), desto geschwindere Fortschritte in allen damals vorhandenen Kenntnissen. Das größte Vergnügen machte ihm das Lesen Sächsischer Gedichte, zu welchen er auch die Melodien auswendig singen lernte. Daß er auch auf Instrumenten, besonders auf der Harfe spielen lernte, ergiebt sich aus der bekannten Geschichte, daß er als verkleideter Harfenspieler ins Dänische Lager ging, wie schon erzählt worden ist. Was ihn aber vorzüglich zu einem Platz unter den Beförderern der Musik berechtigt, besteht darin, daß er durch eine allgemeine Entwickelung seiner großen Geistesanlagen so weit kam, auch die Musik mit anderen Augen zu betrachten, als sie gewöhnlich von weniger gebildeten Menschen betrachtet wird. Er lernte einsehen, daß sie eine große Kunst sey, die nicht der willkührlichen Behandlung eines jeden überlassen werden könne, wenn sie das leisten soll, was sie leisten kann. In solchen Gesinnungen und mit solchen Begriffen errichtete er im Jahre 886 zu Oxford die erste Professur, um vermittelst derselben die Musik in seinem Lande nicht bloß praktisch, sondern hauptsächlich wissenschaftlich behandeln zu lassen. Der erste Professor der Musik an diesem Orte, wurde aus Gallien verschrieben. Sein Name war Johannes. Ihn begleitete Grimbald. Beyde waren, nebst noch zwey anderen, die ersten Lehrer auf der neuen Universität [12]); Grimbald unterrichtete in der Gottesgelahrtheit, Johannes aber in der Musik, Arithmetik und Dialektik [13]). In der praktischen Musik war Alfred selbst sehr erfahren, und seine Ansprüche an die Tonkünstler seiner Zeit waren nicht gering. Keiner wurde bey ihm geduldet, der bloß aus dem Gedächtniß sin-

12) Quos inter legatos ultra mare ad Galliam magistros acquirere direxit; indeque advocavit *Grimbaldum* sacerdotem et monachum venerabilem videlicet virum cantorem optimum et omnimodo ecclesiasticis disciplinis et in divina scriptura eruditissimum et omnibus bonis moribus ornatum. *Joannim* quoque aeque presbyterum et monachum acerrimi ingenii virum, et in omnibus disciplinis litteratoriae artis eruditissimum, et in multis aliis artibus artificiosum. *Asserius* in Vita Alfredi, inter SS. rer. Anglic. *Cambdeni*

13) Igitur anno Incarnat. 886. anno secundo adventus *S. Grimbaldi* in Angliam incepta est universitas *Oxoniae* primitus in ea regentibus ac in sacra Theologia legentibus *S. Neoto* abbate, nec non in theologia doctore egregio: et *S. Grimbaldo*, sacrae paginae suavissimae dulcedinis excellentissimo professore. In grammatica vero et rhetorica regente *Assero* monacho, et in arte litteratoria viro eruditissimo. In dialectica vero, musica et arithmetica legente *Joanne* monacho, et Collega *S. Grimbaldi*, viro acutissimi ingenii et undecumque doctissimo, praesente gloriosissimo et invictissimo rege *Alfredo*. *Bulaei* Hist. acad. Paris. Tom. I. pag. 224.

gen oder spielen konnte, sondern nur wahre Kunstverständige hatten sich seines Beyfalls zu erfreuen [14]. Ueberhaupt zeugte alles, was dieser König that, von seinen vorzüglichen Geistesfähigkeiten. Er war Held, und hatte 56 Schlachten zu Wasser und zu Lande persönlich beygewohnt; er war nicht nur Beförderer der Wissenschaften, sondern selbst Gelehrter und Dichter [15]; kurz er machte sich um sein Land so verdient, daß seine Einrichtungen und persönliche große Eigenschaften ihm den Namen des Großen, und des Stifters der Englischen Monarchie erwarben. Er starb im Jahre 901, nachdem er neun und zwanzig und ein halbes Jahr regiert hatte.

§. 8.

Was der König Pipin in Frankreich zur Verbesserung des Kirchengesangs, vorzüglich aber zur Aufnahme des Gregorianischen gethan hat, ist schon im vorhergehenden Kapitel zum Theil erzählt worden. Seine Einrichtungen hierin waren aber so wenig von langer Dauer, als es die früheren Einrichtungen dieser Art unter der Regierung des Clodoväus gewesen waren. Das Volk fiel immer wieder in seine alte Art von Nationalgesang zurück. Pipin mußte daher von Stephans Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl, nehmlich vom Papst Paul neue Hülfe suchen. Dieß geschah im Jahre 758. Paul sandte auf des Königs Bitte einen gewissen Simeon nach Frankreich, welcher Secundicerius bey der Römischen Singschule war. Dieser fing seinen Unterricht im Römischen Gesang hauptsächlich mit den Mönchen des h. Remigius an; ehe er aber damit völlig zu Stande kommen konnte, wurde er vom Papst wieder zurück gerufen, weil unterdessen der Primicerius der Römischen Schule, mit Namen Georg, gestorben war, dessen Stelle nun durch den Simeon wieder besetzt werden sollte. Sein musikalischer Unterricht in Gallien blieb also unvollendet, welches sowohl dem König als dem h. Remigius sehr unangenehm war. Paul entschuldigte sich desfalls beym König in einem besondern Schreiben, welches hier eingerückt zu werden verdient. Es befindet sich in der Sammlung von Briefen der Römischen Päpste an die Könige von Frankreich, welche Gretser zuerst unter dem Namen Codex Carolinus heraus gegeben hat. Nachher sind sie auch im dritten Bande der Scriptor. Histor. Francor. des *du Chesne* abgedruckt worden.

Epist. XLIII.

„Domino excellentissimo filio, et nostro spiritali compatri, *Pipino* regi Francorum, et Patricio Romanorum, *Paulus* Papa.

— — Susceptis in praesenti a Deo protectae Excellentiae vestrae syllabis, atque relectis, protinus cuncta, quae ferebantur in illis, libenter adimplevimus. In eis siquidem comperimus exaratum, quod praesentes Deo amabilis Remedii Germani vestri monachos Simeoni scholae cantorum priori contradere deberemus, ad instruendum eos in psalmodiae modulatione, quam ab eo adprehendere, tempore, quo illic in vestris regionibus exstitit, nequiverant. Pro quo valde ipsum vestrum asseritis Germanum tristem effectum, in eo, quod non eius perfecte instruxisset monachos. Et quidem, benignissime rex, satisfacimus Christianitati tuae, quod nisi *Georgius*, qui eidem scholae praefuit, de hac migrasset luce, nequaquam eumdem Simeonem a vestri Germani servitio abstrahere niteremur. Sed defuncto praefato Georgio, et in eius idem *Simeon*, utpote sequens illius, accedens locum, ideo pro doctrina scholae eum ad nos accersivi-

14.) Ex *Spelmano* discimus *Alfredum* musices studiosissimum non admisisse apud se qui *tantum usu vel memoriter* cantare didicerant, verum ipsius artis peritos. S. Gerbert *de cant. et mus. sacr.* T. I. p. 382.

15) S. David Hume in der Geschichte von Großbritanien, B. 1. S. 182.

mus. Nam absit a nobis, ut quippiam, quod vobis, vestrisque fidelibus onerosum exsistit, peragamus quoquo modo: potius autem, ut praefatum est, in vestrae caritatis dilectione firmi permanentes, libentissime, in quantum virtus suppetit, voluntati vestrae obtemperandum decertamus. Propter quod et praefatos vestri Germani monachos saepe dicto contradidimus Simeoni; eosque optime collocantes, solerti industria eamdem psalmodiae modulationem instrui praecipimus, et crebro in eadem, donec perfecte eruditi efficiantur, pro amplissima vestrae excellentiae atque nobilissimi Germani vestri dilectione, ecclesiasticae doctrinae cantilena disposuimus efficaci cura permanere. " Auf diese Weise wurde also der Römische Gesang dießmal durch die Mönche des h. Remigius in Gallien verbreitet. Von dieser Zeit an, bis auf den Tod Pipins, welcher 768 erfolgte, findet man keine weiteren Anstalten des Gesangs wegen erwähnt: aber die Gallier müssen dennoch wieder auf Abwege gerathen seyn: denn als Carl der Große zur Regierung kam, fand er den Kirchengesang aufs neue so verdorben und ausgeartet, daß abermals Verbesserungen damit vorgenommen werden mußten.

§. 9.

Carl der Große stand mit dem Römischen Hofe in sehr gutem Vernehmen, und beförderte die politischen und geistlichen Absichten desselben nach aller Möglichkeit. Da nun dem Römischen Hofe allerdings daran gelegen seyn mußte, die Art seines Gottesdienstes überall ausgebreitet zu sehen, so konnte sich Carl durch seine Verbesserungen des gesammten Kirchenwesens, so wie des damit in der genauesten Verbindung stehenden Gesangs sehr verdient um ihn machen. Daß dieß eine seiner Veranlassungen gewesen sey, sagt er selbst: Quod factum ob unanimitatem apostolicae sedis, et sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam. (Capitul. Aquisgranens.) Er war aber auch selbst Liebhaber, und sogar, wie es scheint, Kenner der Musik genug, um sich einer solchen Verbesserung ohne alle andere Rücksichten, mit Ernst und Eifer anzunehmen. Seine Veranstaltungen sind daher auch weit umfassender geworden, als die seiner Vorgänger waren, so daß ihre nützlichen Folgen sich noch auf viele Jahrhunderte nach ihm verbreitet haben.

Den Anfang seiner Veranstaltungen machte er im Jahre 774. Er sandte zwey Geistliche nach Rom, in der Absicht, daß sie den ächten Römischen Gesang daselbst erlernen, und sodann die Gallier darin unterrichten sollten[16]). Im Jahre 790, da die früheren Anstalten zur Erreichung seiner Absichten entweder noch nicht hinreichend befunden worden, oder, wie sich Sigebert darüber ausdrückt, im Gallischen Gesang aufs neue Abweichungen von dem Römischen eingeschlichen waren, ließ er abermals Sänger aus Rom kommen, um ihn durch sie wieder herstellen zu lassen[17]). Er soll sich zu diesem Geschäft des Paul Warnefried, sonst Winfried genannt, bedient haben, welchen Carl seiner großen Gelehrsamkeit wegen aus der Lombardie nach Frankreich hatte kommen lassen. Nach anderen Geschichtschreibern dieses Zeitalters ist dieses Geschäft aber nicht durch eine Sendung sondern bey der Anwesenheit Carls selbst in Rom verrichtet worden. Carl war mehrere Male in Rom. Bey seiner ersten Anwesenheit ließ er zwey von seinen Clerikern daselbst zurück, um sie im Römischen Gesange unterrichten zu lassen; als sie hinlänglich unterrichtet waren, kamen sie nach Metz,

16) Carolus rex offensus dissonantia ecclesiastici cantus inter *Romanos* et *Gallos*, et iudicans, iustius esse de puro fonte, quam de turbato rivo bibere, duos clericos *Romam* misit, ut authenticum cantum a Romanis discerent, et *Gallos* docerent. *Sigeberti* Chron. ad an. 774.

17) Carolus rex, honestati ecclesiasticae omnino intentus, legendi et psallendi disciplinam diligenter correxit. Perpendens enim, iterum *Gallos* a *Romanis* in cantando discrepare, *Metenses* vero sola naturae levitate paululum quid dissonare, per Cantores, rursum sibi ab *Adriano* Papa a Roma directos, dissonantiam cantus correxit. *Ibid.* ad an. 790.

und stellten daselbst den alten schönen Kirchengesang wieder her. Nach dem Tode dieser neu unterrichteten Sänger, verfiel aber die gute Singart abermals, und nun erst ließ Carl vom Papst Adrian zwey Sänger kommen, die eine nochmalige Verbesserung damit vornehmen mußten [18]). Bey der zweyten Anwesenheit Carls in Rom entstand zwischen seinen mitgebrachten Gallischen Sängern und den Römischen ein Rangstreit, so wie in spätern Jahrhunderten noch öfter solche Streitigkeiten zwischen den Sängern beyder Nationen entstanden sind. Die Französischen Sänger stützten sich nehmlich auf das große Ansehen, in welchem Carl zu Rom stand, und glaubten daher beym gottesdienstlichen Gesang im Osterfeste den Vorzug vor den Italiänern verlangen zu können. Sie behaupteten, besser und angenehmer zu singen als die Römer. Die Römer hingegen hielten sich im Kirchengesang, den sie vom h. Gregor gelernt hatten, für geschickter, und machten den Franzosen den Vorwurf, daß sie den wahren Gesang verdürben und entstellten. Der Streit kam vor den König, und die Franzosen, welche sich seines Schutzes versichert hielten, beleidigten die Römer. Die Römer aber trotzten auf ihre größere Kenntnisse, verglichen die Lehre des h. Gregorius mit dem plumpen Gallischen Gesang, und behandelten die Franken als Unwissende, Narren und grobe Barbaren. Da diese Zänkereyen kein Ende nehmen wollten, sprach Carl zu seinen Sängern: Sagt mir doch, welches Wasser ist das reinste und beste, das was aus der Quelle selbst geschöpft wird, oder das aus einem Bach, der schon weit von seiner Quelle entfernt ist? Sie antworteten alle, das Quellwasser sey allerdings das reinste, und werde desto unreiner, je weiter es sich in Bächen von der Quelle entferne. So kehrt dann, erwiederte Carl, zur Quelle des h. Gregors zurück, dessen Gesang ihr offenbar verdorben habt. In der Folge bat Carl den Papst Adrian um einige Sänger, die den Französischen Gesang wieder herstellen könnten, und erhielt von ihm den Theodor und Benedikt, zwey sehr gelehrte und vom Papst Gregor selbst unterrichtete Sänger: er erhielt auch Antiphonarien, so wie sie der h. Gregor selbst mit Römischen Noten geschrieben hatte. Nach seiner Zurückkunft in Frankreich sandte Carl den einen dieser Sänger nach Metz, und den andern nach Soissons, befahl auch den Singmeistern aller Französischen Städte, die vorhandenen Antiphonarien durch sie verbessern zu lassen, und den Gesang von ihnen zu lernen. Auf diese Weise wurden nun alle Französische Antiphonarien wieder hergestellt, die vorher durch willkührliche Zusätze oder Abkürzungen eines jeden verstümmelt waren, und alle Französische Sänger lernten den Römischen Gesang, welchen sie nun den Französischen nannten. Was aber die Manieren oder Auszierungen des Gesangs betrifft, so konnten sie die Franzosen nie recht herausbringen, denn die natürliche Unbiegsamkeit ihrer Kehle hinderte

18) Sed et *Carolus* noster Patricius, rex autem Francorum, dissonantia *Romani* et *Gallicani* cantus *Romanae* offensus, cum Gallorum procacitas cantum a nostratibus quibusdam naeniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum Antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quis inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret? Respondentibus fontem, prudenter adiecit: ergo et nos qui de rivo corruptam lympham usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus. Mox itaque duos suorum industrios clericos *Adriano* tunc episcopo dereliquit: quibus tandem satis eleganter instructis, Metensem metropolim ad suavitatem modulationis pristinae revocavit, et per illam totam *Galliam* suam correxit. Sed cum multa post tempora defunctis his, qui Romae fuerunt educati, cantum *Gallicanarum* ecclesiarum a *Metensi* discrepare prudentissimus regum vidisset, ac unumquemque ab alterutro vitiatum cantum iactantem adverteret: Iterum, inquit, redeamus ad fontem. Tunc regis precibus, sicut hodie quidam veridice adstipulantur, *Adrianus* Papa permotus, duos in *Galliam* cantores misit: quorum iudicio rex omnes quidem corrupisse dulcedinem *Romani* cantus levitate quadam cognovit: *Metenses* vero sola naturali feritate paululum quid dissonare praevidit. *Joannes* Diacon. in vita *Gregorii M.* Lib. II. cap. 9. 10.

hinderte sie daran. Die beste Singschule blieb aber immer zu Metz; und so weit der Gesang dieser Schule vom ächten Römischen Gesang übertroffen wurde, so weit übertraf dieser den Gesang aller andern Schulen Frankreichs. Die Römischen Sänger unterrichteten die Französischen auch in der Kunst, mit zwey Stimmen zu singen (in arte organandi); und König Carl, welcher auf seiner dritten Reise nach Rom auch Lehrer der Grammatik und Arithmetik mit nach Frankreich gebracht hatte, verordnete nun, daß die Wissenschaften überall gelehrt werden sollten; denn vor seiner Zeit hatte man in Frankreich nicht die mindeste Kenntniß von den freyen Künsten [19]).

§. 12.

Es finden sich manche Unrichtigkeiten in dieser Erzählung, z. B. daß die beyden Sänger Theodor und Benedikt vom h. Gregor selbst unterrichtet seyn sollen, der im Jahre 604 gestorben ist, sie aber unter Papst Adrian I. der 772 auf den päpstlichen Stuhl kam, noch leben. Sie müßten auf diese Weise sehr alt geworden seyn. Auch andere Umstände werden von andern Geschichtschreibern des Mittelalters so verändert erzählt, daß man kaum weiß, welcher Erzählung man glauben soll. So erzählt z. B. Wasseburg (Antiquit. Galliae Belgic. 1549), Carl habe den Wunsch gehabt, den reinen Römischen Gesang in allen Kirchen Frankreichs und Deutschlands einzuführen, und zur Erreichung seiner Absicht im Jahre 760 (in dieser Zeit lebte aber Pipin noch) zwey gelehrte Geistliche nach Rom zum Papst Adrian, (der um diese Zeit noch nicht Papst war) gesandt, um Sänger nach Gallien zu holen, welche hinlängliche Geschicklichkeit in der Musik hätten, um den Gallischen Gesang verbessern und nach Römischer Art einrichten zu können. Der Papst habe hierauf

19) Et reversus est rex pientissimus Carolus, et celebravit Romae Paschа cum Domino Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschae inter Cantores Romanorum et Galliorum. Dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant se Romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a S. Gregorio Papa, Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quae contentio ante Dominum Regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domini regis Caroli valde exprobrabant Cantoribus Romanis. Romani vero propter auctoritatem magnae doctrinae eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam S. Gregorii praeferebant rusticitati eorum et cum altercatio de neutra parte finiret, ait Dominus pientissimus Rex Carolus ad suos Cantores: Dicite palam quis purior est, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli eius longe decurrentes? Respondentes omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos autem eius quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos, et ait Dominus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem S. Gregorii, quia manifeste corruptis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Dominus Rex Carolus ab Adriano Papa Cantores, qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum doctissimos Cantores, qui a S. Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios S. Gregorii, quos ipse notaverat notis Romanis. Dominus vero Rex Carolus reverteus in Franciam misit unum Cantorem in Metis civitate, alterum in Suessonis civitate, praecipiens de omnibus civitatibus Franciae Magistros scholae Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Francise Cantores didicerunt notam Romanam, quam nunc vocant notam Francisam: excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collibiles vel fecabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarice frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. Manet autem Magisterium cantandi in Metis remansit; quantumque magisterium Romanum superat Metense in arte cantandi, tanto superat Metensis cantilena caeteras scholas Gallorum. Similiter eruditerunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi; et Dominus rex Carolus iterum a Roma ertis grammaticae et computatoriae magistros secum adduxit in Francium, et ubique studium litterarum expandere iussit. Ante ipsum enim Dominum regem Carolum in Gallia nullum studium fuerat liberalium artium. *Vita Caroli Magni* per monachum Egolismens. in *Du Chesne* SS. Hist. Franc. T. II. p. 75.

mehrere Sänger nach Gallien gesandt, unter andern auch einen mit Namen Austrannus, welcher seiner großen Kenntnisse wegen von Carl außerordentlich geschätzt und geliebt wurde, und in seinen späten Jahren noch das Bischoffthum zu Verdun erhielt. Diesen Austrannus findet man bey keinem der übrigen Geschichtschreiber dieses Zeitraums genannt. Man sieht aus allem, daß diese Verwirrungen meistens von der Verwechselung der Könige Pipin und Carl, und der Päpste Stephan und Adrian entstanden sind, und daß sich die Geschichtschreiber mehr an die Sache, als an die Namen gehalten haben.

Eben so ist es mit der Erzählung beschaffen, die sich beym Mönch von St. Gallen (*de ecclesiastica cura Caroli M.* cap. 10. und 11.) findet. Nach ihm wollte Carl den Kirchengesang in seinem ganzen Reiche auf einerley Art eingerichtet wissen, zu welchem Ende ihm der Papst Stephan (muß Adrian heißen) zwölf vortreffliche Sänger, nach der Zahl der zwölf Apostel sandte. Diese päpstlichen Sänger waren aber, wie es alle Römer und Griechen von jeher gewesen sind, auf den Ruhm der Franzosen neidisch, und verabredeteten bey ihrer Abreise aus Rom unter einander, den Gesang so verschieden einzurichten und zu lehren, daß die Franzosen nie zu einer Uebereinstimmung darin gelangen könnten. So bald sie demnach nach ihrer Ankunft und guten Aufnahme an Carls Hofe an mehrere Oerter des Landes vertheilt waren, um die Römische Singart überall zu lehren und einzuführen, lehrte ein jeder, ihrer Verabredung gemäß, den Gesang auf eine andere Art. Als nun Carl in einem gewissen Jahre Weihnachten und das Fest der h. drey Könige zu Trier und zu Metz, wo ihm der Römische Gesang vorzüglich viel Vergnügen machte, zugebracht hatte, und im folgenden Jahre die nehmlichen Feste zu Paris und zu Tours feyerte, und einen ganz andern Gesang hörte, als er ihn im vorhergehenden Jahre zu Metz gehört hatte, wurde er begierig, auch den Gesang der übrigen Oerter zu hören, wo noch päpstliche Sänger waren. Als er nun alles verschieden fand, beklagte er sich desfalls beym Papst Leo, dem Nachfolger Stephans, (muß wieder Adrian heißen) welcher hierauf die Sänger nach Rom zurück rief, einige derselben mit der Landesverweisung bestrafte, die anderen aber zu einem ewigen Gefängniß verurtheilte. Der Papst meldete nachher Carln, daß er ihm zwar gerne andere Sänger schicken wolle, er fürchte aber, daß sie es, ebenfalls durch Neid verblendet, nicht besser, als die ersten machen möchten; wenn es ihm indessen gefallen sollte, zwey Cleriker aus seiner Kapelle nach Rom zu schicken, die aber verständig seyn und sich nicht merken lassen möchten, daß sie aus seiner Kapelle wären; so wollte er dafür sorgen, daß sie mit Gottes Hülfe den Römischen Gesang in kurzer Zeit vollkommen gut lernen sollten. Diesen Vorschlag nahm Carl an, sandte zwey Cleriker nach Rom, und erhielt sie nach kurzer Zeit sehr wohl unterrichtet wieder zurück; den einen behielt er bey sich, den andern aber sandte er auf Bitte seines Sohns Drogo nach Metz, durch dessen Fleiß der Römische Gesang in ganz Frankreich so verbreitet wurde, daß von dieser Zeit an der schönste und vollkommenste Kirchengesang nur der Gesang von Metz genannt wurde [20]).

20) Referendum hoc loco videtur, quod tamen a nostri temporis hominibus difficile credatur; cum et ego ipse, qui scribo, propter nimiam dissimilitudinem nostrae et Romanorum cantilenae non satis adhuc credam: nisi quia patrum veritati plus credendum est, quam modernae ignavae falsitati. Igitur indefessus divinae veritatis amator *Carolus*, voti sui compotem, quantum fieri potuit, in litterarum scientia effectum se gratulatus, sed adhuc omnes provincias imo regiones vel civitates in laudibus divinis, hoc est in cantilenae modulationibus ab invicem dissonare perdolens, a beatae memoriae *Stephano* Papa, qui deposito et decalvato ignavissimo Francorum rege *Hilderico* se ad regni gubernacula antiquorum Patrum more perunxit, aliquos minimum divinorum peritissimos clericos impetrare curavit: qui bonae illius voluntati et studiis divinitus inspiratis assensum praebens, secundum numerum XII. Apostolorum de sede Aposto-

Dieser Neid der Römischen Sänger hat wahrscheinlich seinen Grund in dem schon erzählten Streit gehabt, welchen die Italiänischen und Französischen Sänger in dem Osterfeste mit einander hatten, welches Carl zu Rom feyerte. Denn obgleich Carl, nach der Erzählung des Mönchs von Angouleme, den Römischen Sängern beytrat, so hatte doch sein Primicerius oder Kapellmeister, nach Fouchets Erzählung, den Sieg davon getragen, und das hohe Amt am Osterfeste gesungen [21]). Carl wurde erst von der Sache unterrichtet, als die Römer schon beleidigt waren. Wäre er früher davon unterrichtet gewesen, so würde es wahrscheinlich nicht so weit gekommen seyn, und er würde das Ansehen und die Achtung, die man in Rom für ihn hatte, nicht durch seinen Kapellmeister haben mißbrauchen lassen. Dieß sieht man deutlich daraus, daß er, wie Fauchet ebenfalls berichtet, seinen Kapellmeister augenblicklich aus Rom entfernte und nach Frankreich zurück schickte, so bald er den Streit erfahren hatte. Als er hierauf ebenfalls bald abreisete, nahm er eine ganze Gesellschaft Italiänischer Sänger mit sich nach Frankreich, um seine Franzosen im Gregorianischen Gesange von ihnen unterrichten zu lassen. Die Hälfte dieser Gesellschaft soll er nach Metz, die andere Hälfte aber nach Soissons geschickt haben. Ce qui déplut fort aux François, sagt Fauchet.

§. 11.

So verschieden aber auch die Erzählungen in einigen Umständen seyn mögen, die bisher von Carl's Bemühungen zur Verbesserung des Französischen Kirchengesangs angeführt worden sind, so kommen sie doch in der Hauptsache alle mit einander überein, nehmlich darin, daß Carl sehr eifrig für die Verschönerung des Kirchengesangs gesorgt hat. Bisher mußte er aber noch allzu häufig auswärtige Hülfe suchen, als daß er seine Absichten im Großen, das heißt für sein ganzes Land, hätte erreichen können. Die wenigen Oerter, an welchen bisher der Gesang gelehrt wurde, waren nicht

stolica XII. clericos doctissimos cantilenae ad eum direxit in *Franciam* (Franciam vero cum interdum nominavero omnes Cisalpinas provincias significo) quod, sicut scriptum est, in die illa apprehendent decem viri et omnibus linguis gentium fimbriam viri *Judaei*. In illo tempore propter excellentiam gloriosissimi *Caroli*, et *Galli* et *Aquitani*, *Hedui* et *Hispani*, *Alamanni* et *Boivarii* non parum se insignitos gloriabantur. Cum ergo supradicti clerici Roma digrederentur, ut supra semper omnes *Graeci* et *Romani* invidia *Francorum* gloriae carpebantur: consiliati sunt inter se, quomodo ita cantum variare potuissent, ut numquam unitas et consonantia eius in regno et provincia non sua laetarentur. Venientes autem ad Carolum honorifice suscepti, et ad praeminentissima loca dispersi, et singuli in locis singulis diversissime et quam corruptissime poterant excogitare, et ipsi canere, et alios docere laborabant. Cum vero ingeniosissimus *Carolus* quodam anno festivitates Nativitatis et Apparitionis Domini apud *Trevirense* vel *Metense* oppidum celebrasset, et vigilantissime imo acutissime vim carminum deprehendisset, vel potius penetrasset, sequenti vero anno easdem solemnitates *Parisiis* vel *Turonis* ageret, et nihil illius soni audisset, quem priori anno in supradictis locis expertus fuerat; sed et illos, quos ad alia loca direxerat, cum et ipse procedente ab invicem discordare comperisset, sanctae recordationis *Leonis* Papae successori *Stephano* rem detulit, qui vocatos *Romam* vel exsilio vel perpetuis damnavit ergastulis. Et dixit illustri Carolo: *si alios tibi praestitero, simili ut anteriores invidia caecati non praetermittent illudere tibi: sed hoc modo studiis tuis satisfacere curabo. Da mihi de latere tuo duos ingeniosissimos clericos, ut non advertant, qui mecum sunt, quod ad te pertineant; et perfectam scientiam, Deo volente, in hac re, quam postulas, assequentur.* Factumque est ita. Et ecce, post modicum tempus optime instructos remisit ad *Carolum*, qui unum secum retinuit, alterum vero petente filio suo (*Trogone*) *Metensi* episcopo ad ipsam direxit ecclesiam: cuius industria non solum in eodem loco pollere, sed et per totam *Franciam* in tantum coepit propagari, ut nunc usque apud eos, qui in his regionibus Latino sermone utuntur, ecclesiastica cantilena dicatur *Metensis*. Apud nos autem, qui *Theutonica* sive *Teutisca* lingua loquimur, aut vernacula *Mett* aut Mette, vel secundum Graecam derivationem usitato vocabulo *Metisca* dicatur.

21) *Antiquit. Gaulois.*

hinreichend, alle Gegenden des Landes mit Sängern oder mit Lehrern des Geſangs zu verſorgen; beſonders da Carl nach und nach nicht bloß von Frankreich, ſondern auch von ganz Deutſchland, den Niederlanden, einem Theil von Ungarn, Spanien und Italien Herr wurde. Die bisherigen Singſchulen zu Metz und Soiſſons blieben daher nun nicht länger die einzigen; ſondern es wurden ihrer nach und nach immer mehrere angelegt. Orleans und Sens ſcheinen nach Metz und Soiſſons am erſten ſolche Einrichtungen bekommen zu haben [22]); nach ihnen folgten Lyon, Toul, Cambray, Dijon und Paris. Die Singſchule zu Lyon wurde auf Carl's Anordnung von dem Erzbiſchoff Leidradus angelegt, über deren Erfolg ſich der Erzbiſchoff in einem Schreiben an Carl auf folgende Weiſe ausdrückt: „In Lugdunenſi eccleſia eſt ordo pſallendi inſtauratus, ut iuxta vires noſtras ſecundum ſacri palatii ritum omni ex parte agi videatur quidquid ad divinum perſolvendum officium ordo expoſcit. *Nam habeo ſcholas cantorum, ex quibus plerique ita ſunt eruditi, ut alios etiam erudire poſſint.*"

§ 12.

Was aber die Abſichten Carls am allermeiſten beförderte, und dem Gregorianiſchen Geſang vollends empor half, waren die Verordnungen, nach welchen endlich alle Biſchöffe und Aebte in allen ſeinen Ländern ſolche Singſchulen anlegen und unterhalten mußten, und zwar mit dem ausdrücklichen Zuſatze, daß nur der Gregorianiſche Geſang darin gelehrt werden ſollte. Faſt in allen Concilien, die er veranſtaltete, werden dieſe Verordnungen erneuert. Im Jahre 788 erging deſſalls der erſte Befehl. Er iſt in Harzheims Sammlung von Deutſchen Concilien unter dem Titel: Conſtitutio de Scholis per ſingula Epiſcopia et Monaſteria inſtituendis, abgedruckt. In den Aachener Kapitularen von 789. Nr. 80. heißt es: Monachi, ut cantum Romanum plenius et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant, ſecundum quod beatae memoriae genitor noſter Pipinus rex decernavit, ut fieret, quando Gallicanum cantum tulit, ob unanimitatem apoſtolicae ſedis, et S. Dei eccleſiae pacifium concordiam. Die Synode von Aachen im Jahre 803. enthält zwey Verordnungen den Kirchengeſang und die Singſchulen betreffend: Pſalmodiae Romanae Commendatio pro omnibus Epiſcopis et Presbyteris in omni imperio Caroli, und Scholae Cantorum conſtituendae in omnibus Monaſteriis. Im Jahre 804 werden die Presbyter erinnert, daß ſie das ganze Pſalterium auswendig wiſſen, und Geſang und Rechenkunſt verſtehen ſollen. Das Capitulare Dominicum vom Jahre 805 zu Thionville verordnet Nr. 11. „Vt cantus diſcatur, et ſecundum ordinem et morem Romanae eccleſiae fiat: et ut Cantores de Metis revertantur." Im Jahre 806 wurde zu Nimwegen in den Niederlanden verordnet, daß kaiſerliche Commiſſarien zur Unterſuchung der Kirchen und Klöſter herumreiſen, und unter andern auch darauf ſehen ſollten, wie es überall mit dem Geſang beſchaffen ſey. „Et de lectione et cantu, heißt es, an eo modo ſerventur, quo praecellenti capitulari iuſſum eſt." Alle dieſe und noch mehrere Verordnungen ähnlichen Inhalts zuſammen genommen, nebſt dem Beyſpiel, welches Carl ſelbſt in ſeiner Hofkapelle und Hofſingſchule gab, mußte nothwendig den Gregorianiſchen Geſang in den Klöſtern und Kirchen ſeiner Länder ſo allgemein machen, daß man am Ende nichts anderes, als dieſe Art von Geſang zu hören bekam.

22) Tres ſcholae pro Gregoriano Officio ad Illi endo ulas tres Carolus inſtituit. Primam poſuit Metis, ſecundam Senonis, tertiam Aurelianis. *Galv. inet Ma-nipulus Florum, ſive Chronic. Mediolanenſ. in Muratori SS. Italiae Tom. XI.*

§. 13.

Dieſe Angelegenheit lag ihm ſein ganzes Leben hindurch ſo ſehr am Herzen, und er fand ſelbſt am Geſang ſo viel Vergnügen, daß, wenn er auf ſeinen Reiſen in irgend eine Stadt kam, er ſtets in die Kirchen ging, ſelbſt mit ſang, und ſeinen Söhnen, ſo wie auch anderen Fürſten, die ihn begleiteten, angab, was ſie ebenfalls ſingen ſollten [23]). Er war ſelbſt im Leſen und Singen ſehr geübt, wie Eginhard von ihm ſchreibt [24]): er wußte daher ſolche Eigenſchaften auch bey anderen deſto richtiger zu ſchätzen. Kein Geiſtlicher durfte es wagen, ihm vor Augen zu kommen, der im Geſang unerfahren war. Der Mönch von St. Gallen erzählt einige Begebenheiten, die ſich auf Carls Reiſen mit verſchiedenen Geiſtlichen zugetragen haben, welche zur Beſtätigung des Obigen dienen können. In ſeiner Hofſingſchule war er oft gegenwärtig, und half ſelbſt unterrichten. Man hat ein Bildniß von ihm, nach welchem er ſingend unter Chorknaben vorgeſtellt iſt. In ſeiner Hofkapelle ordnete er alles, was den Geſang betraf, ſelbſt an. Er hatte die Gewohnheit, diejenigen, welche ſingen ſollten, mit dem Finger oder mit einem kleinem Stäbchen zu bezeichnen; auf dieſe Weiſe mußten alle Cleriker theils äußerſt aufmerkſam, theils auch im Geſang ſo bewandert ſeyn, daß ſie vor ihm beſtehen konnten, wenn ſie unvermuthet aufgefordert wurden. Daher konnte kein ungeſchickter im Geſang in ſeine Kapelle aufgenommen werden [25]). Seine Töchter ließ er täglich drey Stunden in der Muſik unterrichten.

§. 14.

Wenn große Fürſten, oder andere große Männer in irgend einer Sache viel geleiſtet haben, und der Welt dadurch nützlich geworden ſind, ſo begnügt ſich die Nachwelt ſelten damit, ihnen nur das zuzuſchreiben, was ſie wirklich gethan haben; der Ruf ihrer guten Handlungen wird mit dem Lauf der Jahrhunderte allmählich ſo vergrößert, daß man endlich glaubt, ſolchen Menſchen alles, was in verfloſſenen Zeiten zur Aufnahme der Wiſſenſchaften, Künſte und anderer menſchlichen Angelegenheiten geſchehen iſt, zuſchreiben zu müſſen. Eben ſo iſt es mit dem ergangen, was Carl für den Gregorianiſchen Kirchengeſang gethan hat. Man ſchreibt ihm außer der allgemeinen Einführung deſſelben in allen ſeinen Ländern, außer der Errichtung der Singſchulen, worin er aufs beſte gelehrt werden ſollte, auch noch Einrichtungen zu, die er im Innern der Muſik gemacht haben ſoll. Er ſoll nehmlich die Griechiſchen Tonarten mit den Römiſchen oder Gregorianiſchen zu verbinden geſucht, oder vielmehr die plagaliſchen Töne den vier authentiſchen beygefügt haben. Aventinus (*Annal. Boior.* Lib. IV.) und Cuspinianus in ſeiner Chronik, erzählen dieß mit dem Zuſatze, daß zu Gregors Zeiten nur die vier ſo genannten authentiſchen Tonarten, nehmlich die Phrygiſche, Do-

23) Quandocumque fuit in urbibus, accedit ad Pſalmodiam, et una cecinit ipſe, ac filiis ac Principibus distribuit lectiones canendas. *Melanchton.* Chronic. Lib. 4. pag. 70.

24) Legendi atque pſallendi diſciplinam diligentiſſime emendavit. Erat enim utriusque admodum peritus, quamquam nec publice legeret, nec niſi ſubmiſſum, et in commune cantaret. *Eginhardi* Vita Caroli M.

25) Digito, vel baculo protento, vel ex latere ſuo, ad proximi ſtantes, aliquo directo demonſtravit, quem legere voluiſſet; finem vero lectionis ſigno gutturis deſignavit, ad quem univerſi ita intente ſuſpenſi erant, ut ſive finita ſententia, ſive in media diſtinctione ſignificaret, nullus ſequens, aut inferius incipere praeſumeret, quantumcumque incongrua finis, aut initium videretur, et hoc modo factum eſt, ut etiam ſi non intelligerent, omnes in eius Palatio Lectores optimi fuiſſent. nullus alienus, nullus etiam notus, niſi legere ſciens, et canere, chorum eius auſus eſt intrare. *Monach. S. Gallen.* Lib. I. cap. 7.

riſche, lydiſche und Mixolydiſche in Gebrauch geweſen ſind, die aber Carl noch nicht für hinreichend gehalten habe, alle Arten von gottesdienſtlichen Geſängen darnach einzurichten. Die Magdeburgiſchen Centuriatoren wollen ſogar den Sängern Gregors nur den Gebrauch von zwey Tonarten zuſchreiben, nehmlich der Doriſchen und Phrygiſchen; ſie führen aber keine Zeugniſſe darüber an. Da nun Zeugniſſe vorhanden, und ſchon im vorhergehenden Kapitel angeführet ſind, daß der Gebrauch der vier authentiſchen Tonarten ſchon vom Ambroſius, der Gebrauch der vier plagaliſchen aber vom Gregor eingeführt iſt, ſo muß Carl entweder noch andere hinzu geſetzt haben, oder ſeine neue Einrichtung muß überhaupt von anderer Art geweſen ſeyn. Jede dieſer Vermuthungen läßt ſich wenigſtens mit einem Zeugniſſe belegen. Das erſte findet ſich bey einem alten muſikaliſchen Schriftſteller aus dem neunten Jahrhundert, welcher alſo dem Zeitalter Carls ſehr nahe war, und von dieſen Dingen allenfalls noch etwas aus der erſten Hand wiſſen konnte. Dieſer ſagt im achten Kapitel ſeines Werks de Muſica diſciplina, nachdem er vorher von den acht Tonarten gehandelt hat, daß einige Sänger behaupten wollten, es gebe verſchiedene Antiphonen, die nicht in den hergebrachten Tonarten geſungen werden könnten. Carl habe daher befohlen, ſie noch mit vier neuen zu vermehren, die folgende Namen erhielten: Ananno, Noëane, Nonannoëane, Noëane. Weil ſich auch die Griechen berühmten, daß ſie die acht vorher gebräuchlichen Tonarten erfunden hätten, ſo wollte er lieber die Zahl zwölf voll machen [25]). Eben dieſer Aurelianus erzählt ferner, daß hierauf die Griechen ebenfalls, um nicht weniger geſchickt zu ſcheinen, vier neue Tonarten unter den Namen: Neno, teneano, noneano, annoannes, hinzu geſetzt haben; er iſt aber der Meinung, daß die Modulation derſelben dennoch ſtets den Modulationen der erſten acht Tonarten ähnlich werde und werden müſſe. Denn ſo (fährt er fort) wie niemand die acht Redetheile vermehren kann, ſo kann auch niemand die acht Tonarten vermehren, er müßte denn neue Arten von Modulation für neue Tonarten halten [27]). Man ſieht hieraus wenigſtens ſo viel, daß wenn auch Carl wirklich den alten Gregorianiſchen noch vier neue Tonarten beygefügt hätte, die Sache doch von keiner Wirkung war; denn alle Muſiklehrer von Carls Zeitalter an bis auf den Glarean haben ihre alten acht Tonarten beybehalten. Selbſt Alcuin oder Albin, Carls Lehrer, ſpricht in ſeiner auf uns gekommenen Muſica nur von vier authentiſchen und plagaliſchen Tonarten [28]).

Das Zeugniß für die zweyte und wahrſcheinlichſte Vermuthung giebt der Mönch von St. Gallen (*de geſtis Caroli M.* Lib. II. cap. 10.), nach deſſen Erzählung Carl ſich zu Aachen heimlich in die Kirche einſchloß, um den Gottesdienſt der Griechiſchen Geſandten recht genau zu hören, und beſonders an der Schönheit der Griechiſchen Geſänge ſo viel Vergnügen fand, daß er ſeinen Clerikern befahl, nicht eher zu Tiſche zu gehen, bis ſie ihm dieſe Griechiſchen Geſänge ins Lateiniſche überſetzt bringen würden. Daher kommt es, (ſetzt dieſer Geſchichtſchreiber hinzu) daß alle dieſe Antiphonen aus einerley Ton gehen und daß in einer derſelben ſtatt *contrivit*, *conterit*, geſetzt worden iſt [29]). Wer kann aus dieſer Er-

26) *Aurelianus Reomenſis* in *Gerberti* SS. de Muſ. eccleſ. Tom. I. „Exſtitere etenim nonnulli cantores, qui quasdam eſſe antiphonas, quae nulli earum regulae poſſent aptari, aſſeruerunt. Vnde pius Auguſtus Avus veſter (er redet hier mit dem h. Bernhard, der ein Enkel Carls war) Carolus paterque totius orbis, quatuor augere iuſſit, quorum hic vocabula ſubter tenentur inſerta: *Ananno*, *noëane*, *nonannoëane*, *noëane*. Et quia gloriabuntur Graeci, ſuo ingenio octo indeptos eſſe tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum.“

27) Loco cit.

28) *Alcuini*, ſeu *Albini Muſica*. In *Gerberti* SS. de muſ. eccleſ. T. I. pag. 26.

29) Cum igitur *Graeci* poſt matutinas laudes, imperatori celebratas in octava die Theophaniae ſecreto in ſua lingua pſallerent, et ille occultatus in proximo carminum dulcedine delectaretur, praecepit clericis ſuis, ut nihil ante gustarent, quam eadem antiphonas in Latinum converſas ipſi praesentarent. Inde eſt, quod omnes eiusdem ſint toni, et quod in una ipſarum pro *contrivit*, *conterit* poſitum inveniatur.

zählung ſchließen, daß Carl Griechiſche Tonarten mit den acht Gregorianiſchen verbunden habe? Es iſt nur die Rede von einer Ueberſetzung des Griechiſchen Textes, die der Eile wegen nicht einmal völlig rein wurde. Daß dieſe Geſänge alle aus einerley Ton gingen, hat vermuthlich ſeinen Grund ebenfalls in der Eile, mit welchen die Cleriker ihre Ueberſetzung verfertigen mußten. Sie waren froh, mit den Worten zu rechter Zeit zu Stande zu kommen, und konnten wahrſcheinlich nicht mehr als eine einzige Melodie im Gedächtniß behalten, welche daher auf alle überſetzte Texte geſungen werden mußte.

Ueberhaupt war Carl für den ächten unverfälſchten Gregorianiſchen Geſang viel zu ſehr eingenommen, als daß es ihm hätte einfallen können, durch Hinzuſetzung neuer Tonarten etwas daran zu verändern. Ein ſolcher Zuſatz würde allen ſeinen Verordnungen widerſprochen haben, worin überall bemerkt iſt, daß er den Geſang in ſeinen Ländern nach Römiſcher Art gelehrt und eingerichtet wiſſen wollte.

§. 15.

Wahrſcheinlicher iſt es, (was ebenfalls von vielen Geſchichtſchreibern erzählt wird) daß Carl ſich viele Mühe gegeben habe, den Ambroſianiſchen Geſang zu unterdrücken. Er ſoll ſelbſt nach Mayland gereiſet ſeyn, und dort alle Ambroſianiſche Geſangbücher theils aufgekauft theils weggenommen, und ſie hernach entweder verbrannt, oder in fremde, entfernte Gegenden geſchickt haben [30]). Bloß der Biſchoff Augustus ſoll es durch vieles Bitten noch dahin gebracht haben, daß der Ambroſianiſche Geſang wenigſtens in Mayland beybehalten werden durfte. Er ſuchte nach dieſer erhaltenen Erlaubniß alles auf, was Carl von Ambroſiſchen Geſängen in Mayland übrig gelaſſen hatte; fand aber nur ein einziges Miſſale, welches von einem frommen Mönche heimlich auf die Seite gebracht war. Weil aber viele Ambroſianiſche Geſänge den Geiſtlichen noch im Gedächtniſſe waren, ſo wurde er durch ihre Hülfe dennoch in den Stand geſetzt, ein vollſtändiges Ambroſianiſches Geſangbuch wieder herzuſtellen. Hieraus wird es auch erklärlich, warum man ſo viele Jahrhunderte hindurch geglaubt hat, der Ambroſianiſche Geſang beſtehe noch immer unverändert in der Mayländiſchen Kirche, obgleich der Gregorianiſche ſchon längſt an deſſen Stelle getreten iſt.

Die Veranlaſſung zu dieſer Unterdrückung der Ambroſianiſchen Singart mag wohl vorzüglich in Carls Vorliebe für den Gregorianiſchen Geſang zu ſuchen ſeyn: außerdem aber wollte er in allen Kirchen Uebereinſtimmung in der Art des Gottesdienſtes eingeführet wiſſen. So lange nun noch verſchiedene Singarten in den Kirchen herrſchten, vielleicht gar, wie es nach der Erzählung des Guaguinus (in vita Caroli M.) beſonders in Mayland der Fall geweſen ſeyn ſoll, Ambroſianiſche und Gregorianiſche Geſänge unter einander gemiſcht wurden, konnte eine ſo gewünſchte Uebereinſtimmung nicht erhalten werden. Es iſt daher nicht zu verwundern, daß Carl den Ambroſianiſchen Geſang zu vertilgen ſuchte, um ſo weniger, da er auch, wie die Bollandiſten erzählen, von den Biſchöffen dazu aufgefordert wurde [31]). Dennoch hat er ſeine Abſicht nicht erreichen können. Denn in den folgenden Zeiten, als Frankreich, nach erloſchenem Carolingiſchen Stamme, wieder von Deutſchland getrennt wurde, machten ſich die Biſchöffe kein Bedenken mehr, ſich neben dem Gregorianiſchen Geſang auch des Ambroſianiſchen zu bedienen, und beyde Arten mit einander zu

30) Quamobrem Mediolanum profectus, omnes libros Ambrosiano titulo ingillatos, quos vel dono, vel pretio, vel vi habere potuit, alios combussit, alios rem monies, quasi in exsilium misit. Apud *Bollandist.* 28. Januar. pr. 26.

31) — Vt quidquid in cantu et ministerio divino inveniret, a Romano diversum, totum deleret, et ad untatem mysterii Romani redigeret. *Loc. at.*

verbinden. Die Kirche zu Regensburg sandte noch unter der Regierung Conrads II, Salicus genannt, im Anfang des eilften Jahrhunders zwey Mönche nach Mayland, um die Ambrosianischen Gesänge aus der Quelle recht ächt und rein zu holen. Die Stelle des Briefes an den Presbyter Martinus zu Mayland, welche diese Sache betrifft, verdient hier angeführt zu werden: "Schicken Sie uns, schreibt die Regensburgische Kirche, das Antiphonarium mit den Noten; das Sacramentarium aber allein mit den Gebeten und Präfationen ohne Noten. Die Lebensgeschichte der Heiligen, die beym Gottesdienste gesungen werden, brauchen wir aber nicht, weil wir schon einen Ueberfluß daran haben [32])." Indessen blieb auch selbst in Mayland der Ambrosianische Gesang nicht lange mehr rein: denn schon gegen das zwölfte Jahrhundert fingen die Chorherren daselbst an, Gallische Gesänge darunter zu mischen, die sie melodias Francigenas nannten [33]). So wurde denn so lange gemischt, bis nichts mehr zu mischen war, und bis endlich die beyden zweckmäßigsten Singarten, nehmlich der Choral- und Collectengesang, sich in der Art daraus entwickelte, wie er noch in unseren Zeiten besteht.

§. 16.

Unter Carls erstem Nachfolger in der Regierung, Ludwig dem Frommen, wurden die Angelegenheiten der Kirche, und des damit verbundenen Gesangs nicht minder eifrig betrieben, als vorher geschehen war. Es müssen aber um diese Zeit schon wieder Veränderungen mit dem Gregorianischen Gesang vorgegangen seyn, weil Amalarius, ein Diakonus zu Metz, oder wie andere wollen, Abt zu Hornbach bey Metz, abermals nach Rom geschickt wurde, um von dort Rath und Hülfe zu holen. Amalarius erzählt dieß selbst in dem Prolog zu seinem Buche: de ordine Antiphonarii. Der Papst Gregorius IV. konnte ihm aber nicht helfen, sondern erwiederte auf die Bitte des Amalarius: „Ich habe keine Antiphonarien, die ich meinem Sohn und Herrn, dem Kaiser, schicken könnte; die letzten, die ich noch übrig hatte, sind mit Walla, der als Gesandter hier war, nach Frankreich gekommen." Amalarius erzählt ferner, er habe in dem Kloster zu Corbie in der Picardie vier Gesangbücher entdeckt, und daraus bemerkt, wie verschieden die jetzige Singart von der Singart der Vorfahren sey; er habe eine Menge Responsorien und Antiphonen darin gefunden, die man jetzt nicht singe; er wisse, daß diese Bücher älter seyen, als das Gesangbuch, nach welchem man in Rom singe, und ob dieß letztere gleich in einigem Betrachte besser eingerichtet sey, so bedürfe es doch ebenfalls noch einiger Verbesserungen; er habe daher einen Mittelweg eingeschlagen, und ein Buch durch das andere verbessert. Dieser Verbesserungen des Amalarius ungeachtet, soll doch der Kirchengesang damals so verdorben gewesen seyn, daß es äußerst schwer gehalten hat, etwas Gregorianisches daran zu erkennen [34]). Der Erklärer des Hugo von Reutlingen schreibt diese Ausartung hauptsächlich der Gewohnheit zu, die um jene Zeit besonders bey den Benediktinern aufkam, alles auswendig zu singen, wodurch nothwendig die vorher übliche Notation nicht nur verloren gehen, sondern auch die Melodien selbst immer mehr und von einander abweichen, und ihre ursprüngliche Be-

32) Mitte ergo Antiphonarium cum notulis, et sacramentarium cum solis orationibus et praefationibus Ambrosianis. Nam gestis Sanctorum, quae Missarum celebrationibus apud vos interponi solent, non indigemus, quoniam his abundamus. S. *Gerberti* de cant. et mus. sacr. Tom. I. Lib. II. c. 1. pag. 257.

33) *Puricelli* monument. Basilic. Ambros.

34) *Nivers* Dissert. sur le Chant Gregorien.

Beſchaffenheit verlieren mußten [35]). Er ſpricht zwar von Linien und Schlüſſeln, deren Gebrauch man in den Zeiten, von welchen hier die Rede iſt, wahrſcheinlich noch nicht kannte; wenn man ſich aber ſtatt der angegebenen Linien und Schlüſſel überhaupt nur eine Notation denkt, die man doch von Gregors Zeiten an gewiß gehabt hat, ſo konnte die Vernachläſſigung derſelben allerdings im damaligen Geſang viele Unordnung, Verwirrung und Abweichungen hervorbringen. Das bloße Gedächtniß iſt immer ein ungetreuer und unzuverläſſiger Bewahrer unſerer Kenntniſſe, ſie mögen ſeyn von welcher Art ſie wollen, und ohne Schreibkunſt läßt ſich nichts rein und unverfälſcht auf die Nachkommen fortpflanzen.

Amalarius erntete übrigens für ſeine Verbeſſerung des Antiphonarii wenig Dank ein. Er beſchuldigte auch die Kirche zu Lyon, daß ſie ſich viele Abweichungen vom Gregorianiſchen Geſang erlaube, und gerieth darüber mit dem Erzbiſchoff Agobard daſelbſt in einen Streit, in welchem er ſehr unſanft behandelt wurde. Agobard ſchrieb nehmlich ein Werk: *de correctione Antiphonarii*, welches in der *Biblioth. Patrum* Tom. XIV. abgedruckt iſt; in der Vorrede dieſes Werks, welche de divina Pſalmodia handelt, vertheidigte er ſich gegen die Beſchuldigungen des Amalarius, nannte ſeinen Gegner zwar nicht mit Namen, machte ihn aber doch ſo kenntlich, daß jedermann wiſſen konnte, wer eigentlich gemeint ſey. Damit der Leſer ſehe, in welchem Tone die Erzbiſchöffe des neunten Jahrhunderts ihre gelehrten Streitigkeiten führten, mag der Anfang dieſer Vorrede einen Platz hier finden: „Quia nuper (ſagt Agobard an) ſtultus et improbus, ipſaque ſtultitia et improbitate ſua omnibus notus, calumniator erupit, qui ſanctam eccleſiam noſtram, id eſt Lugdunenſem, non ſolum verbo, ſed etiam ſcriptis lacerare non ceſſat, quaſi non recte, nec more paterno ſive uſu, divinae decantationis ſolemnia peragentem, neceſſe fuit omnem ſacrorum officiorum ſeriem, quae ſolito cantorum miniſterio per totum anni circulum in eccleſiaſticis conventibus exhibetur, ſicut in eadem eccleſia favente Dei gratia cuſtoditur, diligentius et plenius in libello, quem uſitato vocabulo antiphonarium nuncupant, colligere.“ Amalarius wurde nach einiger Zeit Vorſteher der Hofſchule, welcher zuerſt Alcuin vorgeſtanden hatte; in dieſer Schule wurde nebſt anderen Wiſſenſchaften auch die Muſik gelehrt.

§. 17.

Die folgenden Fränkiſchen Könige haben nicht minder Künſte und Wiſſenſchaften zu befördern geſucht, als ihre Vorfahren in der Regierung; es traten aber ihren Abſichten allzu ungünſtige äußere Umſtände in den Weg, als daß ſie allen den Nutzen hätten hervorbringen können, der unter günſtigern Verhältniſſen davon zu erwarten geweſen ſeyn würde. Unter Carl dem Kahlen waren die Einfälle der Normänner das mächtigſte Hinderniß wiſſenſchaftlicher Kultur; diejenigen Perſonen, deren Lage und Stand es erlaubte, den Künſten und Wiſſenſchaften obzuliegen, mußten jetzt

35) Proceſſu tamen temporis quidam Alemanni, et praecipue canonici ordinis S Benedicti, qui cantum muſicalem non ſolum ex arte, verum etiam ex uſu et conſuetudine perfecte et cordetenus didicerant, ipſum omiſſis clavibus et lineis, quae in neuma ſeu nota muſicali requiruntur, ſimpliciter in libris eorum notare coeperunt, et ſic docuerunt deinde juniores et ſuos diſcipulos ſine arte et frequenti uſu, et ex magna conſuetudine cantum informare, qui cantus per conſuetudinem doctus ad diverſa pervenerit loca. Unde jam non Muſica, ſed uſus eſt denominatus. In quo tamen cantu diſcipuli deinde a Doctoribus, et Doctores a diſcipulis multiformiter diſcrepare coeperunt. Ex qua diſcrepantia et artis ignorantia uſus dictus eſt confuſus. Quo uſu confuſo ſpreto nunc vero omnes Alemanni hactenus miſerabiliter per cantum ſeducti ad veram artem muſicae revertuntur. *Flores muſ. omnis cant. Gregor. in Proœmio.*

vielmehr auf Mittel denken, Leben und Vermögen zu retten, als auch Bücher und Kunſtwerke. An Wachsthum ſolcher Kenntniſſe war alſo gar nicht zu denken, und alles was unter dieſen unglücklichen Umſtänden gewünſcht und gehofft werden konnte, war die Erhaltung derjenigen Kenntniſſe, in deren Beſitz man einmal war. Dieſe ſcheinen ſich nun wirklich erhalten zu haben; und ſo gering ſie auch mögen geweſen ſeyn, ſo iſt doch dadurch den zunächſt folgenden Zeiten der Weg gebahnt worden, auf welchem man wieder um einige Schritte in der Ausbildung der Kunſt weiter kommen konnte, anſtatt daß im entgegen geſetzten Fall vielleicht Jahrhunderte erforderlich geweſen ſeyn würden, um nur das Verlorne wieder zu erhalten. Die neuen Fortſchritte, welche nun gemacht wurden, führten ins Gebiet der muſikaliſchen Theorie. Man hatte ſich nehmlich vor, während und nach der Regierung Carls des Großen hauptſächlich auf den praktiſchen Theil der Muſik eingeſchränkt, und ſich im theoretiſchen Theil höchſtens nur auf die Lehre von den Tonarten eingelaſſen; jetzt aber fing man nach und nach an, auch die Gründe aufzuſuchen, nach welchen die Ausübung eingerichtet werden müſſe. Die erſte Veranlaſſung zu dieſer neuen Wendung hat nach aller Wahrſcheinlichkeit die von Carl errichtete Univerſität zu Paris gegeben, wo nach damaliger Art die ſieben ſo genannten freyen Künſte, unter welchen auch die Muſik einen Platz einnahm, gelehrt wurden. Die Muſik, Arithmetik, Geometrie und Aſtronomie wurden zuſammen genommen Quadrivium, die Grammatik, Rhetorik und Dialektik aber Trivium genannt. Dieſer Eintheilung zu Folge wurde die Muſik nun als eine mathematiſche Wiſſenſchaft betrachtet, und damit der erſte Schritt zur theoretiſchen Behandlung derſelben gethan. Da die Verhältniſſe der Töne allerdings das erſte ſind, was in Ordnung gebracht werden muß, wenn ſie zu regelmäßigen Tonarten vereinigt werden ſollen, und in jenen Zeiten bey dem Mangel einer guten Notation und anderer Hülfsmittel dieſe Verhältniſſe unmöglich ſchon gehörig beſtimmt ſeyn konnten, ſo war dieſe Wendung, welche nun das Studium der Muſik nahm, der Natur der Sache, wenigſtens in jenen Zeiten, völlig angemeſſen. Man nahm nun das Monochord, und maß und rechnete ſo lange, bis man den Tönen in bloß melodiſcher Beziehung ihr wahres Verhältniß gegeben zu haben glaubte.

Obgleich dieß nur ein ſehr kleiner Theil der eigentlichen muſikaliſchen Theorie iſt, der nur die Materie der Kunſt betrifft, auch in dieſen erſten Zeiten unmöglich ſo behandelt werden konnte, wie er in ſpätern Jahrhunderten mit vermehrten Hülfsmitteln behandelt werden iſt, ſo hat doch dieſe Wendung der Kunſt unendliche Vortheile gebracht. Man ſah, daß es nicht hinreichend ſey, nur nach dem Gehör zu ſingen, wie es einen jeden gut und recht dünkte; man bemerkte, daß Geſetze der Natur vorhanden waren, nach welchen die Geſänge eingerichtet werden mußten, und fing nun an, die Muſik nicht bloß als eine Beluſtigung der Ohren, ſondern auch als eine Beſchäftigung des menſchlichen Geiſtes anzuſehen. Mit dieſer doppelten Eigenſchaft wurde nun im neunten Jahrhunderte die Muſik nicht nur allen übrigen ſchönen Künſten vorgezogen, ſondern es trat auch eine Menge Schriftſteller auf, welche die Grundſätze derſelben nach beſtem Vermögen zu lehren verſuchten. Im zehnten Jahrhundert war dieſe Achtung und der Fleiß der Schriftſteller noch eben ſo groß. Wenn man von den Verdienſten eines großen Gelehrten oder andern großen Mannes ſprach, ſo war die Kenntniß und Geſchicklichkeit in der Muſik ſtets in der Reihe der angerechneten Verdienſte. Es gab keine Schule, in welcher ſie nicht mit eben dem Eifer und Fleiß gelehrt wurde, wie andere Wiſſenſchaften[35]). Die Verfaſſer der Hiſtoire litteraire de la France ſchließen aus dieſer

35) L'attention ſinguliere que l'on donna à cultiver la Muſique, fait croire qu'on la regardoit comme un des arts libéraux le plus neceſſaire et qu'elle étoit beaucoup au-deſſus de l'idée, que nous en avons aujourd'hui. L'on peut ſe rappeller le grand nombre d'ecrits, qui furent faits au ſiecle precedant ſur ce

großen Achtung und aus dem allgemeinen Eifer, mit welchem die Muſik in dieſem Jahrhundert getrieben wurde, daß ſie von ganz anderer Beſchaffenheit geweſen ſeyn müſſe, als man ſich in neueren Zeiten gemeiniglich vorſtelle. Sie wünſchen, daß ein geſchickter Kenner des Alterthums der Welt doch ein für allemal erklären möchte, worin dieſe ſo geachtete und ſo eifrig ausgeübte Muſik eigentlich beſtanden habe. Sie ſind der Meinung, ſie ſey vom Choralgeſang ganz verſchieden geweſen, und man habe ſich bey der theoretiſchen Bekrbeitung derſelben nicht bloß auf die Verhältniſſe der Töne eingeſchränkt. Man habe, fahren ſie fort, den Choralgeſang und die Muſik ſorgfältig von einander unterſchieden, und was die Schriftſteller vom Choralgeſang ſagen, komme eigentlich der Muſik nicht zu. Als Carl der Große den Gallicaniſchen Geſang gegen den Römiſchen vertauſcht habe, ſey die Rede nicht von einer Veränderung der Muſik geweſen, die nach wie vor unverändert geblieben ſey [37]. Und doch iſt dieſe Muſik nichts anderes als Choralgeſang geweſen; wie wir aus den ſämmtlichen Schriftſtellern des Mittelalters, und ſelbſt aus den auf unſere Zeiten gekommenen Ueberbleibſeln alter Melodien nicht bloß auf geiſtliche, ſondern auch auf weltliche Gedichte deutlich ſehen können. Die große Achtung und der Eifer, mit welchem dieſe Muſik gelehrt und getrieben wurde, muß alſo in andern Urſachen, als in der vorzüglichen Beſchaffenheit derſelben zu ſuchen ſeyn, und die nächſte und wahrſcheinlichſte iſt wohl die, daß dieſe Kunſt in dieſer Zeit hauptſächlich in den Händen angeſehener und geachteter Männer war. Alle Muſiklehrer und alle muſikaliſche Schriftſteller dieſes Zeitalters waren geiſtlichen Standes, deſſen Anſehen nicht bloß ſeines großen Einfluſſes wegen auf weltliche Geſchäfte, ſondern auch der Kenntniſſe wegen, die er ſich faſt ausſchließend zum Eigenthum gemacht hatte, aufs höchſte geſtiegen war. Ein ſo geachteter und ein ſo mächtiger Stand konnte auch wohl einer Kunſt, wie die Muſik ſelbſt in ihrer Unvollkommenheit iſt, Achtung verſchaffen, und würde wohl noch weit unbedeutendern Beſchäftigungen Achtung haben verſchaffen können, wenn es ihm beliebt hätte. Außerdem aber war auch die Muſik die beliebteſte Beſchäftigung der übrigen Großen des Reichs, und ſelbſt der Fränkiſchen Könige. Von Pipins Zeiten an, war ſtets beym königlichen Hauſe eine eigene Capelle, unter der Aufſicht eines Muſikmeiſters, welcher damals Menestrel genannt wurde. Ludwig der Fromme ließ von ſeiner Capelle ſogar bisweilen auf öffentlichen Plätzen eine Art von Romanzen ſingen und mit Inſtrumenten begleiten, um dem Volke damit ein Vergnügen zu machen. Es durften aber nur große, merkwürdige und gute Handlungen beſungen werden, damit, nach dem Ausdruck des Fauchet, die Sitten des Volks durch ſolche öffentliche Vergnügungen nicht verdorben würden. Carl der Kahle machte ſelbſt Verſe, und ſoll die Muſik nach damaliger Art ſehr gut verſtanden haben. Als Carl der Dicke von

ſujet. Le X Siecle n'en vit gueres moins eclore ſur la meme matiere, et les Ecrivains des ſiecles poſterieurs ne donnent preſque point d'eloge des hommes de Lettres de ce tems la, qu'ils n'y faſſent entrer comme un titre d'honneur, la connoiſſance qu'ils avoient de la Muſique. Il n'y avoit point d'ecole ou l'on n'en donnat des leçons, et les plus grands maitres tels que *Remi* d'Auxerre, *Hucbald* de S. Amand, *Gerbert* et *Albon* l'enſeignoient avec le meme ſoin, que les plus hautes ſciences. *Hiſt. litter. de la France*, T. VI. pag. 71.

37) Il ſeroit à ſouhaiter que quelque habile connoiſſeur de l'antiquité nous fit connoitre une bonne fois, ce que c'étoit que cette Muſique ſi eſtimée et ſi ſoigneuſement cultivée chés les anciens. Pour nous, nous ſommes perſuadés, que le but, qu'on s'y propoſoit, ne ſe bornoit point à regler les tons de la voix, et qu'elle étoit fort differente, contre l'opinion d'un ſçavant moderne de ce que nous appellons le pleinchant. Cela eſt ſi vrai, que les anciens auteurs, qui ont eu occaſion de parler du chant eccleſiaſtique et de la Muſique, ne les confondoient point enſemble. Ce qu'ils diſent de l'un, ne convient point identiquement à l'autre; et lorſqu'au tems de *Charlemagne* on changea le chant *Gallican* contre le *Romain*, il ne fut point queſtion du changement de Muſique, qui demeura la meme qu'elle étoit auparavant. *Ibid.*

allen ſeinen Unterthanen ſo verlaſſen war, daß es ihm ſogar an dem nothwendigen Lebensunterhalt fehlte, war es ſein Muſikmeiſter, der ihn ſo lange unterhielt, bis ſich der Biſchoff von Mainz Lutzberg ſeiner annahm, und ihm die Einkünfte von vier Dörfern zu ſeinem Unterhalte gab. Von einigen der folgenden Könige, die entweder unfähig zur Regierung waren, oder nur ſehr kurze Zeit regierten, läßt ſich zwar in muſikaliſcher Rückſicht nichts ſagen; daß aber die Großen auch in dieſem Zeitraume Muſik ausübten, beweiſt die Geſchichte, welche ſich unter Ludwig IV. Ultramarinus genannt, mit einem Grafen von Anjou, Fouque II. zu Tours zutrug. Als nehmlich der König, ums Jahr 940 mit ſeinem ganzen Hofe zu Tours war, gingen einige Hofleute in die Kirche St. Martin, da eben die Meſſe geſungen wurde. Sie verwunderten ſich ſehr, den Grafen Fouque mitten unter den Sängern zu finden, und berichteten den König bey ihrer Rückkunft, der Graf von Anjou ſey ein Geiſtlicher geworden. Der König ſpottete ein wenig über dieſe Andacht des Grafen. Der Scherz mißfiel aber dem Grafen ſo ſehr, daß er dem König am folgenden Tage einen Brief ſchrieb, worin es unter andern heißt: Sachez, Sire, qu'un Roi ſans Muſique eſt un Ane couronné. Der König nahm dieſe Lehre ſo wenig übel, daß er vielmehr ſeinen Höflingen laut geſtand, der Graf habe recht, und ein Regent müſſe eigentlich von allen Dingen mehr verſtehen, als ſeine Untergebenen. Vom König Robert im Anfang des eilften Jahrhunderts iſt es bekannt, wie ſehr er ſich in der Muſik auszeichnete. Als er eine Reiſe nach Rom machen wollte, ſuchte er ſich zu Begleitern nur lauter ſolche Männer aus, die ihrer muſikaliſchen Geſchicklichkeit wegen am berühmteſten waren [38]). Er iſt auch ſelbſt Verfaſſer mehrerer Hymnen geweſen, die bis auf unſere Zeiten gekommen ſind, und von welchen beſonders einer: O conſtantia Martyrum etc. noch jetzt in Franzöſiſchen Kirchen geſungen wird [39]). Peyrat erzählt von ihm, daß er in Rom, als er die Meſſe in der Peterskirche hörte, ein von ihm ſelbſt verfertigtes Reſponſorium auf den Altar gelegt habe. Die päpſtlichen Sänger, welche dieß ſahen, glaubten, er habe eine Summe Geldes dahin gelegt, und kamen herbey, um ſie in Empfang zu nehmen. Als ſie aber ſahen, daß es ein in Noten geſetztes Reſponſorium ſey, bewunderten ſie ſeine Geſchicklichkeit und baten den Papſt, es in der Folge zum Andenken eines ſo frommen Königs ſingen zu laſſen [40]). Von der Gemahlin dieſes Königs, Conſtantia, die eine Tochter, Wilhelms, Grafen von Provence, war, und 998 nach Paris kam, wird erzählt, daß ſie eine Art von Comödianten (Farceurs) mit dahin gebracht habe. Man hält die Ankunft dieſer Prinzeſſin für den Zeitpunkt, in welchem der Geſchmack der Nation angefangen hat, ſich zu entwickeln. Wenn aber dieſe Farceurs nichts anderes als eine Art von Poſſenreiſſern waren, wie es ſehr wahrſcheinlich iſt, ſo kann wohl dieſe erſte Entwickelung des National-Geſchmacks nicht von dem nützlichſten Einfluß auf die wahre Vervollkommung der Muſik geweſen ſeyn.

38) Je ne dis rien du Roy Robert: perſonne n'ignore combien ce prince ſe ſignala de ce coté-là, et que voulant aller à Rome, il choiſit pour l'accompagner ceux de ſon Royaume qui avoient le plus de reputation dans la ſcience de la Muſique et des Offices divins. *Le Beuf état des Sciences en France depuis Charlemagne juqu'au Roi Robert*, pag. 101.

39) *La Borde* eſſai ſur la Muſ. ancienne et moderne, Tom. I. pag. 108. Not. b. n. 9.

40) — — et qu'un jour etant à Rome et oyant la Meſſe du Pape, il preſenta à S. Pierre avec grande devotion à l'offertoire, ce repons: *Cornelius Centurio*. Ceux qui ſervoient ſa Sainteté à l'Autel, accourirent incontinent, croyans que ce grand Roy eut preſenté une grande ſomme d'or, et trouvants que c'etoit ce repons ecrit et noté, ils admirerent grandement ſon eſprit, et ſa devotion, et à leur priere le Pape en memoire de ce Roi de tres ſainte vie, ordonna que ce repons ſeroit deſormais chanté en l'honneur de S. Pierre. *Hiſt. teſtef. de la vie du Roi de France*, pag. 812.

§. 18.

So wie noch die heutigen Franzosen unter den übrigen Europäischen Nationen einen vorzüglichen Hang zu kleinen Liedern haben, und fast beständig irgend eine Melodie singen, so scheinen es auch schon ihre Vorfahren, die alten Gallier, gemacht zu haben. Solche Lieder machten bey ihnen eben so wie bey den alten Deutschen eine Art von National-Geschichte aus; die Thaten und Handlungen der Großen wurden darin entweder gerühmt oder verspottet, und so dem Andenken der Nachkommen zur Nacheiferung oder zur Vermeidung überliefert. An Spottliedern müssen sie vorzüglich reich gewesen seyn: denn es ist in ihrer Sprache sogar der Ausdruck Chanson und chansonner in eine spöttische Bedeutung übergegangen, so daß nun chansonner nichts anderes heißt, als Lieder auf jemand machen, um seiner zu spotten oder ihn zu beschimpfen. Sie haben aber auch andere Gattungen von Liedern gehabt, deren Inhalt sich über mehrere Angelegenheiten des menschlichen Lebens erstreckte. Auch Schlacht- und Siegesgesänge waren bey ihnen schon sehr frühe vorhanden, womit sie das Andenken ihrer tapfern Helden feyerten, und sich dadurch, wenn es ins Treffen ging, zu gleicher Tapferkeit anspornten. Der älteste noch übrige Gesang dieser Art ist aus den Zeiten Chlotarius II., welcher am Ende des sechsten Jahrhunderts zur Regierung kam. Ein von diesem König erfochtener Sieg über die Sachsen hat die Veranlassung dazu gegeben. *M. de la Ravalière* (les Poesies du Roy de Navarre, T. I. p. 191.) hat uns einige Strophen davon aufbehalten.

I.

De Clotario est canere Rege Francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum.
Si non fuisset inclitus Fato de gente Burgundionum.

II.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat Princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a Rege Francorum.

„laßt uns den König der Franken Chlotarius besingen, der gegen die Nation der Sachsen in den „Krieg zog. Die Sächsischen Gesandten würden ein strenges Schicksal erfahren haben, wenn sich „Faro aus Burgund ihrer nicht angenommen hätte. Als die Gesandten in Frankreich ankamen, „wo Faro Fürst war, gab ihnen Gott ein, durch die Stadt Meaux zu gehen, um sie von dem „Tode zu retten, welchen ihnen der König bestimmt hatte". Ob dieß gleich nur gereimte Prose, und nicht in der Nationalsprache der Franken abgefaßt ist, die später, nehmlich erst von den Normannen ausgebildet und zur Poesie brauchbar zu werden anfing, so sieht man doch aus dieser alten Probe, daß die Franzosen dieses Zeitalters schon gereimt und gesungen haben. Alle Gedichte dieser Zeit waren lateinisch. Der Abt le Beuf (S. Dissert. sur l'Hist. eccles. et civile de Paris, T. I. in dem Supplement à la Dissert. sur l'etat des sciences en France sous Charlemagne, pag. 370.) hat einige alte Manuscripte entdeckt, worin eine ganze Anzahl solcher Gedichte enthalten waren, die er, theils Carl dem Großen selbst, theils dem Alcuin, dem Paul Warnefried und einigen anderen zuschreibt. Eines dieser Gedichte, welches ein Trauergesang auf dem Herzog Erich von Friaul ist, der im Jahre 787 als Gefangener starb, ist sogar im Manuscripte mit musikalischen

Noten begleitet, wie de la Ravaliere am angeführten Orte bemerkt. Es ist Schade, daß le Beuf diese Noten nicht hat abdrucken lassen, die aus einem so frühen Zeitraume eine große Seltenheit seyn würden. Er hat aber nicht nur dieß nicht gethan, sondern sogar der Noten in seiner Abhandlung nicht einmal erwähnt. De la Ravaliere muß sich also entweder geirrt, und die Noten, welche er in einem neuen Manuscript gesehen, einem ältern zugeschrieben haben, oder le Beuf hat nichts als den gewöhnlichen Choralgesang in diesen Noten gefunden, und es daher der Mühe nicht werth gehalten, ihrer besonders zu erwähnen.

Noch einige Strophen aus einer Elegie dieses Zeitalters, worin man schon eine gewisse Leichtigkeit im Reimen, auch einige Spielereyen mit einigen Buchstaben bemerken kann, verdienen hier beygebracht zu werden. Diese Elegie ist von Gottschalk, einem gebornen Sachsen, der sich mit dem berühmten Rhabanus Maurus entzweyte, und vermeinter Irrlehren wegen zu einer ewigen Gefangenschaft in einem Französischen Kloster verurtheilt wurde, worin er im Jahre 868. starb. Ein Gesellschafter in seiner Verbannung bittet ihn um ein angenehmes Lied. Gottschalk dichtet hierauf:

Vt quid jubes pusiole,
Quare mandas filiole,
Carmen dulce me cantare,
Cum sim longe exsul valde:
Intra mare,
O cur jubes canere?
Magis mihi miserale!
Flere libet puerale,
Plus plorare, quam cantare,
Carmen tale, jubes quare;
Amor care,
O cur jubes canere? &c.

„liebes Kind, warum verlangst du von mir, daß ich ein angenehmes Lied singe? Aufs Meer verbannt, warum befiehlst du mir, daß ich singe? Ich Armer! Thränen und Klagen, lieber Freund, schicken sich für mich besser, als der Gesang. Ach! wie kannst du verlangen, daß ich singe?"

So wurde nun in der lateinischen Sprache fort gedichtet, bis man in der Normandie und in der Provence anfing, die Landessprache, welche damals nur die Romanische genannt wurde, auszubilden, und bis nachher die Troubadoren erschienen, von welchen in der Folge geredet werden wird.

§. 19

Einer der berühmtesten Gesänge in und kurz nach Carl des Großen Zeitalter war das so genannte Rolands-Lied (Cantilena Rolandi). Man weiß zwar nicht genau, wer dieser Roland eigentlich gewesen sey, weil seine Geschichte als häufiger Gegenstand der Poeten jenes Zeitalters mit zu vielen Fabeln untermischt worden, als daß nun das Erdichtete vom Wahren abgesondert werden könnte. Daß er aber ein tapferer Held und einer von Carls Feldherrn war, der viele kriegerische Thaten verrichtet und sich dadurch überall berühmt gemacht hat, ist wahrscheinlich, und wird durch allzu viele historische Umstände bestätigt, als daß man mit einigem Grunde daran zweifeln könnte. Der Gesang, von welchem hier die Rede ist, wurde auf diesen tapfern Helden gemacht, als er nebst vielen andern Rittern in den Thälern von Ronceval umgekommen war. Einige haben

geglaubt, daß ihn Carl der Große selbst gemacht habe. Er mag nun aber zum Urheber haben, wen er will, so ist so viel immer gewiß, daß er sehr bald der Lieblingsgesang der damaligen Nationen wurde, und die vorher üblichen Gesänge eben so verdrängte, als in neuern Zeiten das bekannte Marseiller Lied alle vorher üblichen Vaudevillen in Frankreich verdrängt hat. Er war in so großer Achtung, daß es für eine besondere Ehre gehalten wurde, wenn ihn jemand von einer Armee anstimmen durfte. Du Cange (Glossarium med. et inf. Latinit. voc. Cantilena Rolandi) bringt eine Stelle aus einem alten Roman von *Wace* mit dem Titel: Rou d'Angleterre, und eine andere aus Wilhelm von Malmesbury: de gestis regum Anglorum, her, woraus man sieht, daß ihn ein Normannischer Edelmann Taillefer vor der Schlacht bey Hastings mit einer so starken und durchdringenden Stimme intonirte, daß er auf das ganze Heer einen tiefen Eindruck machte, und daß Taillefer zur Belohnung von Wilhelm dem Eroberer die Erlaubniß bekam, den ersten Angriff auf die Feinde thun zu dürfen. Die Stelle des Wilhelm von Malmesbury ist folgende: Tunc cantilena Rollandi inchoata, ut Martium viri exemplum pugnatores accenderet, inclamatoque Dei auxilio, praelium consertum, bellatumque acriter. (Lib. 3. ad an. 1066.) Und die des *Wace*:

Taillefer qui moult bien chantoit,
Sus un cheval qui toſt alloit,
Devant eus alloit chantant
De l'Allemagne et de Rollant,
Et d'Olivier, et de Vaſſaux,
Qui moururent en Ronſchevaux.

Du Cange führt am angezeigten Orte noch eine andere Stelle aus der *Hiſtor. Scotor.* lib. 15. des *Hector Boethius* an, nach welcher man bestimmen kann, wie lange der Rolandsgesang ungefähr im Gebrauche geblieben seyn mag. Der König Johann von Frankreich, der kein Glück im Kriege hatte, und 1356 bey Poitiers gefangen wurde, machte seinen Soldaten Vorwürfe, daß sie diesen Gesang noch sängen, da es es doch keine Rolande mehr gebe. Einer seiner Krieger erwiederte aber: es würde noch Rolande geben, wenn es noch einen Carl gäbe. (Joanni Francorum Regi conquerenti, *nullos modo ſe Rolandos aut Gavinos reperire*, unus ex maioribus natu, cujus aliquando virtus in juventa claruerat, reſpondit: *non defuturos Rolandos, ſi adſint Caroli.*)

So allgemein dieser Rolandsgesang bis ins vierzehnte Jahrhundert auch gesungen seyn mag, so hat er sich doch nicht bis auf unsere Zeiten erhalten. Der Marquis de Paulmy hat zwar einige Ueberbleibsel desselben in alten Romanschreibern aufgefunden, sie gesammelt, verschönert, neue Strophen im ähnlichen Geiste hinzu gesetzt, und daraus ein so vortreffliches Lied gemacht, daß, wenn das alte Rolandslied so beschaffen gewesen wäre, man sich über dessen große Wirkung nicht zu verwundern hätte. Graf Treſſan, welcher ebenfalls Nachforschungen dieses Liedes wegen angestellt hat, aber nirgends etwas auffinden konnte, kam endlich auf die Vermuthung, daß vielleicht bey den Bauern auf den Pyränen noch einige Spuren desselben zu finden seyn möchten. Roland soll freylich nach der fabelhaften Erzählung des Turpin auf den Pyräneen gestorben seyn; allein der Gesang auf ihn ist erst nach dessen Tode zum Andenken seiner Thaten gemacht, und nicht bloß auf den Pyräneen, sondern überall in Europa, wo es Soldaten gab, gesungen worden, so daß man eigentlich nicht einsehen kann, warum sich das Rolandslied länger auf den Pyräneen, als anderwärts, erhalten haben sollte. Dennoch will Graf Treſſan durch den Marquis von Viviers Lanſac, dessen Familie länger als sechshundert Jahre hindurch Güter auf den Pyräneen besessen hat, einige Ueberbleibsel die-

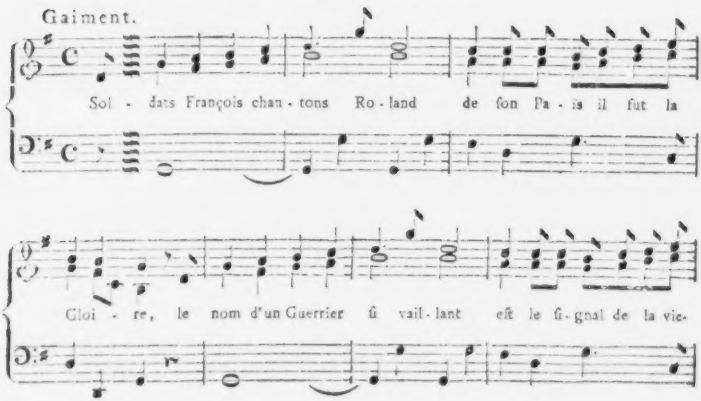
ſes Liedes erhalten haben, die noch im Munde der Bergbauern ſeyn ſollen. Nach einer Ueberſetzung in die neuere Franzöſiſche Sprache ſollen dieſe Ueberbleibſel folgenden Inhalts ſeyn:

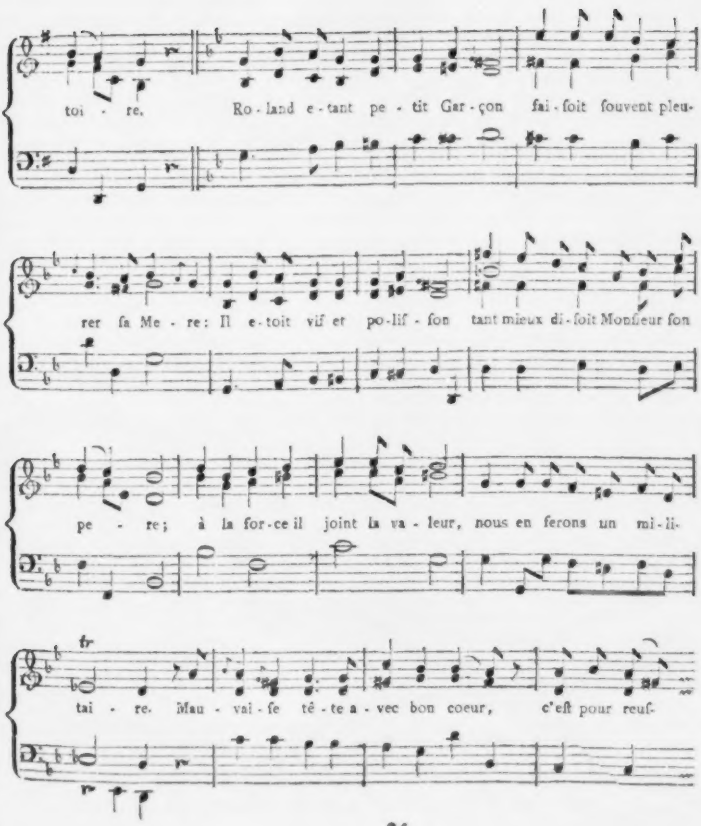
O Roland! honneur de la France,
Que par toi mon bras ſoit vainqueur!
Dirige le fer de ma lance
A percer le front, ou le coeur
Du fier ennemi qui s'avance!

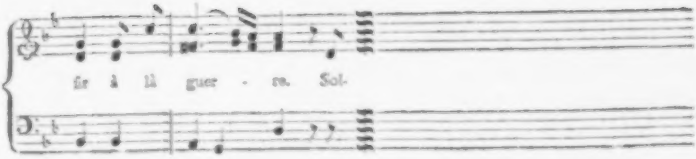
Que ſon ſang coulant à grands flots
De ſes flancs, ou de ſa viſiere,
Bouillone encore ſur ſa pouſſiere,
En baignant les pieds des chevaux!
O Roland! &c.

So ſchön dieſe Fragmente auch ſind, ſo ſind doch die Ueberbleibſel, nach welchen der Marquis de Paulmy ſeinen neuern Rolandsgeſang eingerichtet hat, noch weit ſchöner, und es iſt kaum zu glauben, daß der alte ächte ſo wirkſam, ſo kraftvoll, und dabey ſo belehrend für den Soldaten geweſen ſey, als dieſer neuere. Er verdient daher hier einen Platz nebſt der dazu gehörigen Melodie, die zwar auch von neuerer Hand, aber in ihrer Art nicht minder vortrefflich iſt, als der Text.

Chanſon de Roland.




toi - re. Ro - land e - tant pe - tit Gar - çon fai - ſoit ſouvent pleu-
rer ſa Me - re: Il e - toit vif et po - lif - ſon tant mieux di - ſoit Monſieur ſon
pe - re; à la for - ce il joint la va - leur, nous en ferons un mi - li-
fr
tai - re. Mau - vai - ſe tê - te a - vec bon coeur, c'eſt pour reuſ-



I.

Soldats François, chantons Roland,
De ſon pais il fut la gloire,
Le nom d'un Guerrier ſi vaillant
Eſt le ſignal de la victoire,
Roland etant petit garçon
Faiſoit ſouvent pleurer ſa mere:
Il etoit vif et poliſſon —
Tant mieux diſoit Monſieur ſon pere —
A la force il joint la valeur,
Nous en ferons un militaire.
Mauvaiſe tête avec bon coeur,
C'eſt pour reuſſir à la guerre,
Soldats François etc.

II.

Le pere penſoit juſtement,
Car dès que Roland fut en age,
On vit avec étonnement
Briller ſa force et ſon courage;
Perçant eſcadrons, bataillons,
Renverſant tout dans la melée
Il faiſoit tourner les talons
Lui tout ſeul à toute une armée;
Soldats François etc.

III.

Dans le combat particulier
Il n'etoit pas moins redoutable,
Qu'on fut geant, qu'on fut ſorcier,
Que l'on fut monſtre, ou que l'on fut diable
Rien jamais n' arretoit ſon bras,

Il ſe battoit toujours ſans crainte,
Et ſ' il ne donnoit le trépas
Il portoit quelque rude atteinte.
Soldats François etc.

IV.

Quand il falloit donner l'aſſaut,
Lui meme il appliquoit l'echelle;
Il etoit le premier en haut.
Amis, prenez le pour modèle,
Il paſſoit la nuit au bivac,
L'eſprit gaillard, l'ame contente;
Ou dormoit ſous un avreſac,
Mieux qu'un general ſous ſa tente.
Soldats François etc.

V.

Pour l'ennemi qui reſiſtoit
Reſervant toute ſon audace,
A celui qui ſe ſoumettoit
Il accordoit toujours ſa grace.
L'humanité dans ſon grand coeur
Remiſſoit, apres la victoire;
Et le ſoir meme le vainqueur
A vaincu propoſoit à boire.
Soldats François etc.

VI.

Quand on lui demandoit pourquoi
Les François etoient en campagne,
Il repondit de bonne foi.
C' eſt par l'ordre de Charlemagne.
Ses miniſtres, ſes favorit
Ont raiſonné ſur cette affaire;
Pour nous, battons ſes ennemis,
C' eſt ce que nous avons à faire.
Soldats François etc.

VII.

Roland vivoit en bon Chretien,
Il entendoit ſouvent la meſſe,
Donnoit aux pauvres de ſon bien,
Et meme il alloit au confeſſe;

Mais de ſon confeſſeur Turpin
Il tenoit que c'eſt oeuvre pie
De battre, et de mener grand train
Les ennemis de ſa patrie.
Soldats François etc.

VIII.

Roland à table etoit charmant,
Buvoit du vin avec delice;
Mais il en uſoit ſobrement
Les jours de garde et d'exercice;
Pour le ſervice il obſervoit
De conſerver ſa tête entiere,
Ne buvant que quand il n'avoit
Ce jour-là rien de mieux a faire.
Soldats François etc.

IX.

Il corrigeoit avec rigueur
Tous ceux qui lui cherchoient querelle,
Mais il n'etoit point querelleur
Bon camarade, ami fidele:
L'ennemi ſeul dans les combats
Trembloit, voyant briller ſa lance,
Et pour le dernier des Soldats
Il ſe ſeroit mis dans la flame.
Soldats François etc.

X.

Roland aimoit le cotillon.
(On ne peut guere s'en defendre)
Et pour une reine, dit-on,
Il eut le coeur un peu trop tendre:
Elle l'abandonne un beau jour
Et lui fait tourner la cervelle:
Aux combats, mais non en amour:
Que Roland ſoit notre modéle.
Soldats François etc.

XI.

Roland fut d'abord Officier,
Car il etoit bon gentilhomme;

Il eut un regiment entier
De son oncle, Empereur de Rome.
Il fut Comte, il fut General
Mais vivant comme à la Chambrée
Il traitoit de frere, et d'egal
Chaque brave homme de l'armée.
Soldats François etc.

§ 20.

Es sind zwar schon im vierten Jahrhundert in dem westlichen Theile Deutschlands, nemlich zu Mainz, Worms, Speier, Strasburg und Cölln Bisthümer errichtet worden, wie man aus den Namen der Bischöffe sehen kann, welche aus den benannten Oertern auf dem Concilio zu Sardica (344) erschienen sind, und es ist zu vermuthen, daß mit der Errichtung dieser Bisthümer auch zugleich eine Art gottesdienstlichen Gesangs wird eingeführt worden seyn. Allein, weder die christliche Religion, noch der damit verbundene Gesang konnte sich um diese Zeit weiter in Deutschland verbreiten, weil die Einfälle der Barbaren und die Verheerungen des Kriegs theils die weitere Verbreitung hinderten, theils auch das wieder zerstörten, was schon geschehen war. Diejenige Art von Bildung, welche die Bewohner der Rheingegenden durch ihren frühern Umgang mit den Römern und Galliern vielleicht erhalten hatten, konnte daher unter solchen Umständen für das übrige Deutschland noch von keinem Nutzen seyn, und die Bewohner desselben blieben in ihren Sitten und in ihrer Lebensart noch immer, was sie zu den Zeiten des Tacitus gewesen waren. Jagd und Krieg waren noch ihre Hauptreizungen, zwey Beschäftigungen, die das Aufkommen der Künste und Wissenschaften am allerwenigsten befördern können. Nach der Sprache der Thüringischen Gesetze waren Lanze und Mann gleichbedeutende Worte, und ein Jagdhund galt mehr als eine Kuh oder Pferd. Wenn der Deutsche dieses Zeitraums auch nicht mehr mit seinem Vieh unter einem Dache schlief, wie es zu den Zeiten des Tacitus geschah, wenn er sich auch schon bequemere Wohnungen bauen konnte, und überhaupt schon mehrere Gemächlichkeiten des Lebens kennen gelernt hatte, so war dieses alles doch noch nicht hinreichend, den Geist desselben für Künste und Wissenschaften zu wecken, die nur eine Frucht des höhern Wohlstandes, der Ruhe und des Friedens sind und seyn können. Zu einem solchen Zustande scheint der Deutsche eben so wie andere Europäische Völkerschaften erst durch die christliche Religion gebracht worden zu seyn, durch deren Annahme er die ersten Schritte zu einer bessern Bildung gethan, und ihr überhaupt alles zu danken hat, was er in der Folge nach und nach geworden ist.

§. 21.

Obgleich in dieser Zeit ganz Deutschland, Sachsen allein ausgenommen, den Franken unterworfen war, die die christliche Religion schon angenommen hatten, so thaten sie doch für die Ausbreitung derselben, wenigstens in den diesseitigen Gegenden des Rheins, fast gar nichts. Man sollte denken, als Neubekehrte hätten sie sich die Ausbreitung ihrer Religion mit dem größten Eifer angelegen seyn lassen, und die ersten Versuche dieser Bekehrung Deutschlands hätten nothwendig von Gallien aus gemacht werden müssen: dieser natürliche Gang sey nun aber durch den gegenseitigen Haß der Sachsen und Franken, oder durch andere Umstände gehindert worden; so viel ist immer gewiß, daß es weder Franken noch Römer, sondern Ausländer waren, die das Bekehrungsgeschäft in Deutschland zuerst unternahmen, und die neue Aufklärung nach und nach dahin verpflanzten. Be-

sonders war Hibernia, worunter man damals Irland und Schottland begriff, eine Pflanzschule solcher Männer geworden, die die christliche Religion mit dem größten Eifer überall zu verbreiten suchten. Eine große Neigung zu Wallfahrten, die dieser Nation allgemein eigen war, und die große Armuth ihres Vaterlandes in damaligen Zeiten, die sie zu Auswanderungen zwang oder doch geneigt machte, war diesem Religionseifer ungemein beförderlich: es ist daher nicht zu verwundern, daß Deutschland seine ersten christlichen Apostel aus diesem Lande bekam. Die ersten Versuche zu dieser Bekehrung wurden schon im siebenten Jahrhunderte gemacht. Der heilige Kilian, ein Irländischer Mönch, predigte im Jahre 686 zu Würzburg die christliche Lehre, und wurde daselbst der erste Bischoff, mußte aber schon 689 auf Befehl der Geila, der Gemahlin des Herzogs Gosbert, nebst seinen Gehülfen den Märtyrertod leiden. Noch vor ihm hatte der heil. Emmeran († 652) in Bayern gepredigt, welchem in eben diesem Geschäfte und in eben der Gegend der heil. Rupert († 718), ein Bischoff zu Salzburg, nachfolgte. Der heil. Willibrord verrichtete dieses Geschäft in Friesland in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts († 739) und dehnte seine Sorgfalt auch auf Thüringen aus, wo zwar das Christenthum schon früher, nehmlich unter den letzten Thüringischen Königen eingeführet worden, aber zu Willibrords Zeiten ganz wieder verfallen war. Diese Versuche bewirkten aber noch keine allgemeine Verbreitung der christlichen Lehre in Deutschland. Es erforderte größere Kräfte und Gaben, als die erwähnten Männer vielleicht besaßen, um eine so allgemeine Verbreitung zu bewirken. Diese größern Kräfte scheint Bonifacius besessen zu haben, welcher sich des Bekehrungsgeschäftes bey den Deutschen mit ungleich größerm Nachdruck annahm, als es einer seiner Vorgänger vermocht hatte. Bonifacius, genannt Winfried, war aus Wessex in England, aber eigentlich in der Irländischen Schule gebildet. Er hatte seine ersten Versuche in dem Bekehrungsgeschäfte neben dem heil. Willibrord unter den Friesen gemacht, aber ohne glücklichen Erfolg. Die Schwierigkeiten, welche er hier gefunden hatte, belehrten ihn indessen, daß die Sache anders angegriffen werden müsse, wenn sie gelingen solle, und er mußte sich aus seinen gemachten Erfahrungen für künftige Fälle so gute Verhaltungsregeln abzuziehen, daß sein Geschäft desto besser von Statten ging, als er einige Jahre später, nehmlich im Jahre 722, in Thüringen als Apostel der christlichen Lehre auftrat. In eben diesem Jahre wurde er von dem Papst Gregorius II. zum zweyten Mal nach Rom gefordert, mußte sich der Römischen Kirche endlich verpflichten, wurde sodann zum Bischoff geweiht, und mit päpstlichen Schreiben an Carolum Martellus, an die Geistlichkeit, an die Reichsbeamten und an die gesammten Nationen Deutschlands wieder zurück gesandt. Der Papst Gregorius III. ertheilte ihm das Pallium und die Würde eines Erzbischoffs und Vicarius über alle Kirchen Deutschlands.

Was für Schwierigkeiten dieser Apostel der Deutschen bey seinem Geschäft zu überwinden hatte, wie er alles so klug einzuleiten wußte, daß seine Absicht nicht fehlschlagen konnte, wie er die Achtung und das Vertrauen so wilder Völker in einem so hohen Grade zu erwerben wußte, daß sie geduldig ihre Haine und Götzer bilder zerstören, sich haufenweise in die Ströme zur Taufe treiben, ihre liebsten Gewohnheiten, ihre Opfermahle, das Pferdefleisch ꝛc. entziehen ließen, gehört mehr in eine Religionsgeschichte, als in eine Geschichte der Musik, so sehr auch beyde mit einander zusammen hängen. Daß er aber der Stifter der Abtey Fulda (im Jahr 744) ist, die bald nachher eine der berühmtesten Schulen Deutschlands, nicht allein für die Wissenschaften überhaupt, sondern auch insbesondere für Musik oder (welches in dieser Zeit fast einerley war) Kirchengesang wurde, auf Zucht, gute Ordnung und gute Sitten seiner untergebenen Geistlichen das wachsamste Auge hatte, überhaupt in allem Betrachte ein wahrer Wohlthäter der Deutschen war, und doch am Ende nebst 52 seiner Gehülfen im Jahre 754 den Märtyrertod leiden mußte, verdient hier wenigstens noch angeführt zu werden.

Daß Bonifacius mit der chriſtlichen Religion auch zugleich den Römiſchen oder Gregorianiſchen Kirchengeſang in Deutſchland eingeführt habe, leidet gar keinen Zweifel. Denn der Geſang war ein weſentliches Stück des Römiſchen Gottesdienſtes, konnte alſo unmöglich davon getrennt werden. Bonifacius hat zwar in ſeinen vielen Briefen an drey Päpſte, ſo wie in den Concilien, die er in Deutſchland veranſtaltete, des Kirchengeſangs nie ausdrücklich gedacht; er hatte aber wahrſcheinlich noch mit andern Schwierigkeiten zu ſehr zu kämpfen, als daß er es mit dieſem Punkt gleich anfänglich ganz genau nehmen konnte. Seine nächſten Nachfolger nahmen es deſto genauer, ſo daß man daraus ſchlüſſen kann, er habe wenigſtens keine Vernachläſſigung des Kirchengeſangs geſtattet, wenn er auch deſſelben nicht ausdrücklich erwähnt.

§. 22.

Man hat aber wahrſcheinliche Vermuthungen, daß der Gregorianiſche Geſang lange vor dem Bonifacius vom Gregorius dem Großen ſelbſt in Deutſchland eingeführt worden iſt. Ein ungenannter Schriftſteller aus dem eilften Jahrhundert, welchem Montfaucon den Namen Johann giebt, und ihn einen Presbyter nennt, hat verſchiedenes über Muſik in langobardiſcher Schrift compilirt, und darin einiges angeführt, welches zu einer ſolchen Vermuthung berechtigen kann. Die Sprache dieſes Ungenannten iſt zwar äußerſt barbariſch; man ſieht aber doch daraus, daß die Deutſchen ſchon zu Gregorius Zeiten nach Rom gekommen ſind, um den Römiſchen Geſang daſelbſt zu lernen. Als ſie aber ſchon recht geſchickt zu ſeyn glaubten, brachten ſie die Töne dennoch ſo ſchlecht heraus, daß es klang, als wenn die ſchönen Römiſchen Geſänge von Wölfen geheult würden. Als Gregorius Nein dieß bemerkte, ſandte er ihnen zwey von ſeinen Schülern, die ſie im Geſang unterrichteten, es aber nur mit ſehr vieler Mühe verrichtigen konnten. Dennoch lernten ſie den Römiſchen Geſang nun ordentlich, und brachten ihn ſo in ihr Vaterland. [41]) Ob der Nachricht dieſes Ungenannten zu trauen iſt, läßt ſich aus dem Grunde nicht mit völliger Gewißheit beſtimmen, weil keine Gegend Deutſchlands darin angegeben iſt; wäre dieſes geſchehen, ſo könnte man wenigſtens wiſſen, ob überhaupt die chriſtliche Religion zu Gregorius Zeiten ſchon in der angegebenen Gegend eingeführet war, woraus dann von ſelbſt folgen würde, daß es auch der Gregorianiſche Geſang geweſen ſey. Auch Gregor II., welcher 715 auf den päpſtlichen Stuhl kam, hat ſchon ſeinen Miſſionarien, die er nach Bayern ſandte, um daſelbſt Geiſtliche anzuſtellen und zu ordniren, ausdrücklich befohlen, Rückſicht darauf zu nehmen, daß der Kirchengeſang völlig nach Römiſcher Art eingerichtet werde. [42])

§. 23.

Aber vor Carl des Großen Zeiten ſcheint es mit dem Kirchengeſang in Deutſchland doch immer noch nicht recht gut beſtellt geweſen zu ſeyn. Als er nach einem dreyßigjährigen Kriege die Sachſen überwunden, und nun Herr von ganz Deutſchland geworden war, ſuchte er in den neu ero-

41) „Hoc ritum compoſuit beatiſſimus Gregorius in eccleſia Romana, atque per totam Italiam, et tenuerunt eum usque dum ſtudia litterarum floruerunt apud Romam. Venerunt Theutonici et compoſuerunt in regionem ſuam cantum per muſicam artem ſecundum hoc ritum. Et ſicut illorum eſt barbaries Theutonica, et Guandalia, qui dicti iam eſſe ſpretabant, ſtrenue hanc vocibus barbaricis, et pro dulciſſima carmina cooperunt ululare ſicut lupi. Poſtquam cognovit eum beatus Gregorius, miſit ad eos de ſuis diſcipulis ſuis, qui librum ex genere vocum eos inſtruerent, quamvis permagno labore. Recte et ordinate ſubtiliſſime iam docti doctrinam perfecte tenent in regionibus ſuis.“ ſ. Gerbert. de muſ. ſacra, T. I. p. 274.

42) „Miniſtris quorum canonicam approbaveritis promotionem, ſcribendi et manducandi, ſive cujuscumque ex figura et traditione apoſtolicae et Romanae ſedis ordine traditis poteſtatem.“ etc.

berten Ländern eben die Anstalten zur Bildung seiner Unterthanen zu machen, wie er sie vorher schon in Frankreich und in seinen übrigen Besitzungen gemacht hatte. Es ist schon erzählt worden, wie viele Mühe er sich gegeben hat, den Römischen Gesang ächt und rein in Frankreich einzuführen, und daß er zur Erreichung dieser Absicht bey allen Klöstern und Hauptkirchen Schulen anlegen ließ, in welchen die Musik eben so sorgfältig gelehrt werden mußte, als man die übrigen zum Trivium und Quadrivium gehörigen Wissenschaften lehrte. Alle seine Verordnungen, die er in dieser Rücksicht für Frankreich gegeben hatte, erstreckten sich nun auch auf Deutschland, und außer den Bisthümern und Schulen, welche schon Bonifacius vorzüglich zu Fulda, nachher auch zu Wirzburg, Buraburg und zuletzt zu Eichstädt errichtet hatte, kam nun noch eine große Anzahl neue hinzu, die in der Folge der Aufklärung der Deutschen sehr zu Statten gekommen sind. Die berühmtesten Schulen dieser Art und dieses Zeitraums waren die zu Fulda, St. Gallen, Reichenau (Augiense coenobium s. Augia dives, s. maior), Hirschau, Hirschfeld, Corvey an der Weser, St. Emmeran zu Regensburg, Weissenburg, Prüm, Maynz und Trier. Am allerberühmtesten wurde aber die Schule zu Fulda, welche von 813 an den Rhabanus Maurus aus Maynz, einen Schüler des Alcuin, zum Vorsteher hatte. Dieser Rhabanus Maurus, der zuletzt Erzbischoff zu Maynz wurde, war der größte Deutsche Gelehrte damaliger Zeit, und hat uns vom Zustande und von der Beschaffenheit der Studien seines Zeitalters den besten Begriff hinterlassen. Von der Musik war er ein großer Freund, und sagt (*de institutione Clericorum, L. 3. cap. XVIII.*) von ihr, sie sey eine so edle und nützliche Wissenschaft, daß man ohne sie nicht im Stande sey, den Gottesdienst zu halten. Er muß auch sehr gute Schüler in dieser Kunst gebildet haben, denn Trithemius (*Vita Rhabani Mauri, Lib. I. cap. 3.*) lobt einen derselben, mit Namen Johannes, der ein Mönch zu Fulda war, als den ersten, welcher unter den Deutschen Kirchengesänge componirt habe.[43]) Aehnliche Liebe zum Gesang, und ähnlicher Eifer ihn zu lehren und auszuüben, fand sich auch in den übrigen Klosterschulen. Fast in allen sind Männer gebildet worden, welche sich entweder als Praktiker, oder als Schriftsteller über Musik ausgezeichnet haben. Und so ging es auch noch nach Rhabans Zeiten fort. In der Schule zu Corvey an der Weser blühte im zehnten Jahrhundert ein gewisser Meynholt, welcher als ein guter Theolog, Philosoph, Musicus, Poet, Schulmeister, angenehmer Declamator und als ein andächtiger Mönch gerühmt wird.[44]) In der Lebensbeschreibung des Bischoffs Meinwerc von Paderborn wird erzählt, daß zur Zeit dieses Bischoffs in der dasigen Schule Musiker und Dialektiker, berühmte Redner und Grammatiker waren, und daß diese Meister der Künste das Trivium und Quadrivium daselbst gelehrt haben.[45]) Es ist unnöthig, hierüber mehr anzuführen; wer aber Lust hat sich zu überzeugen, daß die Musik in diesem Zeitraume überall in Deutschland mit großem Eifer gelehrt, gelernt und geliebt wurde, darf nur die alten Chroniken bey verschiedenen Sammlern Deutscher Alterthümer durchblättern, so wird er überall Namen von Männern bemerkt finden, die sich auf irgend eine Art darin ausgezeichnet haben.

§. 24.

43 *Ioannes* monachus Fuldensis, patria Francus orientalis, poeta et musicus insignis; qui et plura scripsit, *et cantum ecclesiasticum primus apud Germanos varia modulatione composuit.*

44) Claruit etiam *Meynholtus* in varia literatura: erat enim Theologus, Philosophus, Musicus, Poeta, bonus scholae magister, facundus Declamator, et devotus Monachus. Quam pulcrum hoc septenarium! *Annal. Corbeienses* in *Paullini* Syntag. rer. et antiq. Germ.

45 Quando ibi Musici fuerunt et Dialectici, enituerunt Rhetorici, clarique Grammatici. Quando Magistri artium exercebant trivium, quibus omne studium erat circa quadrivium etc. *Vita Meinwerci* apud *Leibnitz*, SS. Brunsvic.

§. 24.

Dieſe große Liebe zum Geſang wollte nun überall befriedigt ſeyn, ſo daß nach und nach kaum eine Angelegenheit, wenn ſie nur auf irgend eine Weiſe mit der Religion in Verbindung gebracht werden konnte, ohne ihn verrichtet wurde. Man ließ es nicht dabey bewenden, während der Communion in der Kirche zu ſingen, man ſang auch außer der Kirche, während das Brot zum Meßopfer bereitet und gebacken wurde. In den frühern Zeiten mußten ſich die Mönche mit mancherley Handarbeiten in ihren Klöſtern beſchäftigen, und während der Arbeit einen beſtändigen Geſang unterhalten. Während den Mahlzeiten geſchah das nehmliche, ein Gebrauch, der noch bis auf unſere Zeiten in den Klöſtern beybehalten worden iſt. Bey der Taufe nicht allein, ſondern auch bey der Einweihung des Taufwaſſers (vielleicht gar beym Schöpfen deſſelben) wurde geſungen. Kurz es wurde ſo viel geſungen, daß nothwendig theils ſchädliche, theils thörichte Mißbräuche daraus entſtehen mußten. Unter dieſe können hauptſächlich folgende Anwendungen des Geſangs gerechnet werden:

1) Wenn ein Kranker mit dem Tode rang, und wenig Hoffnung zu deſſen Wiedergenesung übrig war, kamen die Geiſtlichen vor ſein Sterbebette, und ſangen ihm ſo lange Lieder vor, bis er ſeinen Geiſt aufgab. Während dem Singen nahmen ſie ihn aus dem Sterbebette heraus, legten ihn auf ein im Zimmer ausgebreitetes haarichtes Tuch (cilicium) und fuhren ſo lange mit ihrem Geſange fort, bis ihm die Seele ausfuhr. Wenn ſie zu lange verweilte, entfernte ſich zwar ein Theil der geiſtlichen Sänger, einige aber mußten beſtändig bey dem Kranken bleiben und ihren Pſalmengeſang ununterbrochen fortſetzen. Man hatte beſondere Geſänge, die zu dieſem Gebrauche ausdrücklich vorgeſchrieben waren. Ein Kranker, der ſich vielleicht wieder erholt hätte, wenn er in Ruhe geblieben wäre, konnte auf dieſe Weiſe leicht zu Tode geſungen werden.

Wenn er geſtorben war, wurde bis zu ſeiner Beerdigung noch immer fortgeſungen. Gewöhnlich wurde der Leichnam in die Kirche geſtellt und ebenfalls dabey geſungen. Gerbert (*de cantu et muſ. ſacra*, Lib. 2. P. 1. cap. 6. n. 11.) führt eine Ordnung aus dem eilften Jahrhundert an, worin genau beſtimmt iſt, wie lange eine Leiche in der Kirche ſtehen, und wie die Eintheilung der ſingenden Mönche gemacht werden mußte. Einiges von dieſen Gebräuchen hat ſich noch bis in die neueren Jahrhunderte, ſogar in der proteſtantiſchen Kirche erhalten; man hat aber das Schädliche und Thörichte fahren laſſen, und fing bald an, nur dem Geſtorbenen zu ſingen, dem Sterbenden aber vorzubeten, oder ihn gar nicht zu beunruhigen.

2) Man hatte in dieſen Zeiten die abergläubiſche Gewohnheit, gewiſſe zweifelhafte Fälle durch die ſo genannten gemeinen Proben (Probationes vulgares) zu entſcheiden, und bediente ſich dazu des Feuers, glühenden Eiſens, ſiedenden Waſſers, des Zweykampfs ꝛc. Wenn nun eine ſolche Probe vorgenommen wurde, ſo ſtanden die Geiſtlichen den dabey intereſſirten Perſonen zur Seite, und jeder Theil ſuchte für ſeinen Helden den Sieg herbey zu ſingen. Nach geendigter Probe wurde dem Sieger ein Lobgeſang geſungen. Als die Cleriſey zu Toledo im eilften Jahrhundert nach dem Willen der Königin Conſtantia ihre Mozarabiſche Liturgie nicht gegen die Galliſche vertauſchen wollte, wurden zwey ſolche Proben zur Entſcheidung der Sache angeſtellt, die eine mit dem Zweykampfe, die andere mit dem Feuer. Jede der beyden Liturgien hatte ihren Ritter, mit dem ſie ſiegte, oder unterlag. Eben ſo wurden beyde Liturgien in einen brennenden Holzſtoß geworfen; welche nun unverſehrt aus dem Feuer kam, ſollte angenommen werden. Beyde Proben wurden unter feyerlichen Geſängen angeſtellt. Der Geſchichtſchreiber verſichert zwar, die Galliſche Liturgie ſey verbrannt; ſie iſt aber doch durch Zureden der Königin hernach in Spanien eingeführt worden.

3) Man bediente ſich auch des Geſangs in dieſen Zeiten, um ſich ein Unglück oder Feinde vom Halſe zu ſingen, und hatte dazu einen beſondern Geſang, welcher anfing: „media vita in morte ſu-

mus *, den man gleichſam als einen Verwünſchungspſalm gebrauchte. Dieſer Geſang iſt nachher nach der lutheriſchen Ueberſetzung: Mitten wir im Leben ſind mit dem Tod umfangen ꝛc. in die proteſtantiſche Kirche übergegangen, und enthält gar nichts, was zu einer ſo ſonderbaren Anwendung in den frühern Zeiten Anlaß geben konnte. Dennoch wurde er auf die beſchriebene Art gemißbraucht, denn die Synode zu Cölln vom Jahre 1316 gebot, daß er nicht ohne beſondere Erlaubniß des Erzbiſchofs geſungen werden ſollte. Aus den in dieſem Verbot enthaltenen Ausdrücken: media vita contra aliquas perſonas. läßt ſich ſchließen, daß dieſer Geſang wirklich gegen Feinde als eine Art von Verwunſchung gebraucht worden iſt.

4) Man begnügte ſich in dieſen Zeiten noch nicht einmal damit, daß man bey ſo vielen Gelegenheiten ſingen konnte, man wollte ſogar ewig ſingen. Es wurden daher ordentliche Stiftungen gemacht, um einen ſolchen ewigen Geſang in gewiſſen Kirchen und Klöſtern einzuführen. Es wurden ſo viele Mönche und Geiſtliche angeſtellt, daß ſie einander im Pſalmſingen Tag und Nacht ablöſen konnten. In Burgund wurde ſchon im ſechſten Jahrhundert ein ſolcher ewiger Chorgeſang vom König Sigismund geſtiftet, wie Labbe (Tom. 4. Concil. p. 1559.) berichtet. Die Wuth zu ſingen war ſo groß, daß ſich gewiſſe Perſonen gar nicht ſatt ſingen konnten. Die heil. Radegunde, eine Königin von Frankreich im ſechſten Jahrhundert, war ein merkwürdiges Beyſpiel hievon. Ihr Lebensbeſchreiber bey Mabillon (Act. Ord. S. Bened. Saec. I. pag. 332.) rühmt von ihr, daß ſie ganze Nächte hindurch, und ſo lange geſungen habe, bis ſie einſchlief, und daß ſie ſelbſt im Schlafe noch fortſang, welches wir hätten hören mögen. Es wäre (ſagt ein neuerer Schriftſteller) beſſer geweſen, wenn die Königin ihre Zeit geſchlafen und ihre Zeit geſungen hätte.

§. 25.

So wie man in Klöſtern und Kirchen des Singens nicht müde werden konnte, ſo mußte nun nothwendig die Liebe zum Geſang bey den Deutſchen auch im gemeinen Leben immer ausgebreiteter werden. Die Einfachheit des Geſangs in dieſem Zeitalter (denn es war nichts anders als Grezianiſcher Geſang) erleichterte deſſen Verbreitung ungemein, ſo daß auch ſolche Stände Theil daran nehmen konnten, deren übrige Beſchäftigungen nicht erlaubten, ein beſonderes Studium daraus zu machen. Man hatte nur ſolche Lieder, die jedermann verſtehen, folglich auch ſingen konnte.

Die Deutſchen haben zwar ſchon in den früheſten Zeiten, da ſie noch nichts als Krieg und Jagd kannten, ihre Volksgeſänge gehabt, deren Inhalt meiſtens die Thaten tapferer Helden betraf. Von Carls des Großen Zeiten an wurde der Inhalt dieſer Volksgeſänge mannigfaltiger. Seine Verordnungen, daß dem Volke in Deutſcher Sprache gepredigt werden mußte, ſeine Bemühungen, die alten Deutſchen Volksgeſänge, die nur noch mündlich vorhanden waren, ſammeln, aufſchreiben und in die Mundart ſeines Zeitalters überſetzen zu laſſen, ſo wie ſeine übrigen Beſtrebungen der Deutſchen Sprache aufzuhelfen, gaben ihr nach und nach ſo viel Biegſamkeit, Geſchmeidigkeit und Mannigfaltigkeit, daß ſie allmählich aufhörte, eine bloße Bergwerks- und Jagdſprache zu ſeyn, wie ſie Leibnitz genannt hat, ſondern auch zum Ausdruck anderer Gegenſtände, zur Darſtellung menſchlicher Gefühle und Empfindungen gebraucht werden konnte. Daher wurde nun auch der Inhalt der Deutſchen Volksgeſänge mannigfaltiger, und erſtreckte ſich über alles, was in den damaligen Zeiten für das Volk auf irgend eine Art Intereſſe haben konnte. Liebe, Haß, Tapferkeit und Feigheit, Tugend und Untugend, Schande und Ehre, Lob und Tadel, alles wurde beſungen. Das Volk machte auf ſolche Weiſe ſeinem Herzen Luft, und wenn ein ſolches Volkslied ſo faßlich eingerichtet war, daß es jedermann leicht begreifen konnte, oder wenn es einen Gegenſtand betraf, der für jedermann merkwürdig war, ſo ging es durch alle Gegenden Deutſchlands, und wurde, ſo wie es auch noch in unſeren Zeiten

geschieht, von jedermann gepfiffen und gesungen. Es ist Schade, daß von solchen Stücken auch nicht ein einziges aus Carls Zeitalter auf uns gekommen ist, und daß auch selbst die ältern Volkslieder, die er sammeln und aufschreiben ließ, verloren gegangen zu seyn scheinen. Goldast (Paraenet. vet. Vol. pag. 361.) und Lambeck (Lib. II. comment. de Biblioth. Vindobonensi.) erwähnen zwar eines alten Deutschen Werks, welches von den Thaten Carls des Großen und des berühmten Roland handelt, und die Ueberschrift hat: *diz Puech ist von Chunich Karl und von Ruland gemacht, wie sie diu heidenschaft uberchomen;* allein, wer die so genannten Boxhornischen Glossen, oder die zwey kleinen Vocabularia kennt, welche Boxhorn nach zwey alten Handschriften aus Carls Zeiten hat abdrucken lassen, sieht bald, daß die Sprache viel zu jung ist, als daß sie ins neunte Jahrhundert gehören könnte. Auch hat schon Goldast die Bemerkung gemacht, dieß Buch von den Thaten Carls und Rolands sey zu seiner Zeit nicht über 550 Jahre alt gewesen, und von einem gewissen Striker verfertigt worden. Außerdem wird weder vom Goldast, noch vom Lambeck bemerkt, ob es in Versen verfaßt ist und in Liedern besteht, oder ob es bloß eine Erzählung in Prosa ist.

§. 26.

Aus Ueberbleibseln Deutscher Volkslieder aus Carls Zeitalter können wir daher auf keine Weise zu einem Begriff von der Beschaffenheit derselben gelangen. Wer sich aber damit begnügen will, wenigstens zu wissen, wie vielerley Gattungen solcher Lieder in diesem Zeitraume gebräuchlich waren, kann in den damaligen Capitularien und Beschlüssen der Concilien einigen Unterricht finden. Aus diesen ergiebt sich, daß man hauptsächlich sechserley Gattungen solcher Lieder hatte, nehmlich:

1) Minnelieder, oder Liebeslieder (Vuinileodes). In den damaligen Gesetzen wurde den Nonnen verboten, dergleichen Lieder abzuschreiben, oder jemand zu schicken. (Cap. III. A. 789. C. 3. pag. 575. apud Heinecc.)

2) Spottlieder (Cantica in Blasphemiam). Auch diese wurden häufig verboten, konnten aber doch nicht abgebracht werden, wie die öfters wiederholten Verbote beweisen.[46]) Sie sind an die Stelle der alten Gesanglichter gekommen, von welchen Aventinus erzählt, daß sie schon vom Deutschen König Laber herstammen, welcher dadurch bewirken wollte, daß sich seine Unterthanen schlechter Handlungen schämen sollten. Auch durch diese neuern Spottlieder sind manche schlechte Handlungen der Großen unter dem Volke allgemein bekannt und mit verdienter Verachtung belohnt worden. Der berühmte Deutsche Alterthumsforscher Eckart ist der Meinung, der Name Isengrin, den man im Mittelalter in Fabeln und Volksliedern dem Wolf beylegte, habe seinen Ursprung von einem solchen Spottliede genommen, das damals auf den Oestreichischen Grafen Isengrin, der sich gegen den Kaiser Arnulph empört hatte, gemacht und überall gesungen wurde. Mit eben so vieler Wahrscheinlichkeit vermuthet Eckart[47]), der Held des berühmten Deutschen Gedichtes Reinecke Voß sey der Lothringische Herzog Reginarius oder Reinhard gewesen, und habe seiner Handlungen wegen seinen Namen dem Fuchs beylegen lassen müssen.

46) Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantaverit, extra ordinem judicetur. Nam lex hujusmodi praecepit exiliari. *Capitular.* incerti anni circa an. 744. s. Hartzheims *Concilia Germ.* Tom. I. pag. 55. Bonifacius war bey diesem Concilio als päpstlicher Legat, und Zacharias III. war Papst.

47) Tom. II. Comment. p. 767 sq.

3) Schändliche und unzüchtige Lieder. Von diesen wurde verordnet, daß sie nicht in der Nähe einer Kirche gesungen werden sollten. [48]) Auch sollten sie nach eben diesem Verbot überall vermieden werden.

4) Lob- und Ehrenlieder (cantica in honorem), um gute Handlungen dadurch im Andenken zu erhalten, und zur Nacheiferung anzureizen. Außerdem geschieht noch Erwähnung der

5) Teufelslieder (Carmina diabolica), die zur Nachtzeit auf den Gräbern der Todten gesungen wurden, um den Teufel davon zu verscheuchen. Sie waren besonders bey den Sachsen vor ihrer Bekehrung sehr im Gebrauch, die sich dieselben in der Folge nicht nehmen lassen wollten; daher sie auch noch einige Jahrhunderte hindurch fortgedauert haben. Die Römische Synode unter Leo IV. in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts beschloß daher, daß sie die *Carmina diabolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos exercet, sub contestatione Dei omnipotentis* abgeschafft wissen wolle. [49]) Schmidt (Gesch. der Deutschen, B. 1. S. 510.) macht die Bemerkung, diese Teufelslieder möchten auch wohl von einigen gesungen worden seyn, nicht um den Teufel damit zu verscheuchen, sondern etwas von ihm zu erhalten. — Endlich

6) Schlacht- und Siegsgesänge. Dieß ist die einzige Gattung, von welcher eine Probe bis auf unsere Zeiten sich erhalten hat. Dieses Ueberbleibsel ist ein Siegeslied auf König Ludwigs III. in Frankreich im Jahr 882 über die Normannen erhaltenen Sieg. Schilter gab es zuerst 1696 einzeln heraus; ließ es aber hernach auch in seinem Thesaurus etc. abdrucken, aus welchem es in Mabillons Annalen des Benedictiner-Ordens (Tom III. pag. 684.) und in Langebecks Scriptor. rer. Danicar. (Th. 2.) gekommen ist. Adelung (Lehrgebäude der Deutschen Sprache, Einl. S. 46.) erklärt es für das erste und älteste Deutsche Gedicht, in welchem sich einige Funken dichterischen Geistes befinden. Die früheren Gedichte Otfrieds von Weissenburg hält er dagegen für bloße Reimerey. Der Seltenheit wegen mögen wenigstens die ersten Strophen dieses Siegesliedes, nebst der lateinischen Uebersetzung von Schilter, einen Platz hier finden:

1.

Einen Kuning weiz ich
Heiſſet herr Ludwig,
der gerne Gott dienet,
weil er ihms lohnet.

2.

Kind wart er vaterlos
diſs warth ihme sehr boſs.
Holoda nan Truhtin.
Magaczogo warth her sin.

3.

Gab her ihme Dugidi,
froniſc githigini,

48) Canticum turpe atque luxuriosum circa eccle- vitandum est. Concilium Moguntinum Caroli M. sias agere omnino contradicimus. Quod et ubique an. 813.

49) *Const. Lab.* Tom. VIII. p. 117.

Steel hier in Vrankon.
ſo bruche her es lango.

4.

Das gedeild er thanne,
ſar mit Karlomanne
Bruder finemo,
Thia czala vvanniano. etc.

1. Regem novi,
vocatur Dominus Ludovicus,
Qui lubens Deo ſervit,
quippe qui eum praemiis afficit.

2. Minorennis orbabatur patre,
id quod ipſi erat valde noxium,
Suscepit ipſum Dominus,
ductor fiebat ipſius.

3. Dedit ei Heroës.
Illuſtres comites,
Sedem hic in Francia.
Sic utatur illis diu.

4. Haec diviſit poſtea
cum Carolomanno
Fratre ſuo,
Portionibus fraude absque. etc.

Wenn uns nun auch die Melodie zu dieſem Liede aufbehalten worden wäre, ſo würden wir daraus auf die Beſchaffenheit der damaligen Muſik eben ſo ſchließen können, wie man aus dem Gedichte auf die Beſchaffenheit der damals gebräuchlichen Deutſchen Sprache ſchließen kann. Allein man hatte in jenem Zeitraum kaum angefangen, die Deutſche Sprache ſchreiben zu lernen; da nun die Sprachſchrift der Notenſchrift ſtets um beträchtliche Zeiten vorgegangen iſt, ſo läßt ſich kaum eine Möglichkeit gedenken, daß man in dieſer Zeit ſchon eine Melodie gehörig hätte aufſchreiben können, um ſie ächt und unverfälſcht auf die Nachkommen zu bringen. Es iſt aber ſchon mehrere Male erinnert worden, daß die Melodien auf weltliche Gedichte in ſpätern Jahrhunderten noch bloßer Choralgeſang waren; ſollten ſie es nicht noch weit mehr in dieſem Zeitalter geweſen ſeyn, in welchem die Muſik noch nicht einmal den Grad von Ausbildung hatte den ſie einige Jahrhunderte ſpäter erhielt? Man hat ſogar Spuren, daß noch im funfzehnten Jahrhundert geiſtliche Gedichte auf weltliche Melodien, und umgekehrt wieder weltliche Gedichte auf geiſtliche oder in der Kirche gebräuchliche Melodien gemacht worden ſind; warum ſollte man nicht ein gleiches Verfahren in ſo frühen Zeiten annehmen,

in welchen das Vermögen, neue Melodien zu erfinden, gewiß noch eingeschränkter war, als es in den nachherigen Jahrhunderten wurde? Man sah die Töne, an sich betrachtet, für so unschuldig an, daß man sich kaum träumen ließ, es sey ein Unterschied unter ihrer geistlichen und weltlichen Anwendung. Es war genug, wenn man nur eine Art von Melodie hatte, sie mochte nun ursprünglich auf ein Buhlied oder auf ein Kirchenlied gemacht worden seyn. Der einzige Unterschied, den man damals fühlen und begreifen konnte, lag im Inhalte des Textes.

§. 27.

Während in England, Frankreich und Deutschland der Kirchengesang mit dem größten Eifer befördert wurde, scheint er von den Italiänern, die ihn zuerst unter den übrigen Nationen verbreitet hatten, weit mehr vernachlässigt worden zu seyn, als man glauben sollte. Es hat zwar in dieser Zeitperiode, zwischen Gregorius dem Großen und Johann XIX. noch viele Päpste gegeben, von welchen die Geschichtschreiber rühmen, daß sie nicht nur sehr gute musikalische Kenntnisse besessen, sondern auch manche Veranstaltungen getroffen haben, die zur Erhaltung, Verbesserung und Beförderung des religiösen Gesangs dienen sollten. Manche derselben, deren Bemühungen aber hauptsächlich auf die Beförderung des Kirchengesangs außerhalb Italien gingen, sind schon in vorhergehenden §§. genannt worden. Außer ihnen zeichneten sich noch mehrere in musikalischer Rücksicht aus. Vom Vitalian sagt man nicht nur, daß er nach Gregor dem Großen den Römischen Gesang, der vielleicht schon wieder ausgeartet war, aufs neue hergestellt, sondern daß er auch zuerst den Gebrauch der Instrumente in der Kirche eingeführt habe. Bey den Lebensbeschreibern dieses Papstes heißt es: composuit regulas ecclesiasticas, et instituit cantum adhibitis instrumentis, quae vulgari nomine organa dicuntur. Balläus setzt dieß ins Jahr 660 (*Vitalianus patria Signus vel Campanus*, insignis musicus, cantum in templis circa an. Dom. 660 et organa per consonantias humanis vocibus adhibuit) und führt den Dichter Joh. Bapt. Mantuanus zum Zeugen an:

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quae festis resonant ad sacra diebus.

Leo II. wird ebenfalls sehr gerühmt und von dem Bibliothar Anastasius cantilena ac psalmodia praecipuus, et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus, genannt; und nach dem Platina (Vitae summor. Pontificum) war er der gelehrteste Mann, in der Musik erfahren, hat Lieder komponirt und verbessert, und die Kunst durch Uebung befördert. (Vir doctissimus, uti ejus scripta indicant, musices peritus, psalmodiam composuit, hymnosque ad meliorem concentum redegit, artem exercitatione confirmans.) Seine Nachfolger Benedikt, Sergius, Hadrian II. Gregorius V. ꝛc. werden nicht minder ihrer musikalischen Kenntnisse und des Schutzes wegen gerühmt, den sie während ihrer Regierungen der Kunst angedeihen ließen. Dem Gregor V. wird sogar die Einführung des eigentlich musikalischen Gesangs zugeschrieben, das heißt: desjenigen Gesangs, der von gelehrten Sängern und von geübten Chorknaben gesungen wurde. (Id etiam singulariter *Gregorio* V. circa annum 735. tribuitur, quod invexerit cantum, qui musicalis dicitur, *ubi sunt cantores, et pueri symphoniaci.*) Man sieht hieraus, daß die musikalischen Schulanstalten Gregors des Großen um diese Zeit ebenfalls schon wieder verfallen gewesen seyn müssen, weil sonst diese Einrichtung nicht neu hätte seyn können.

Aber aller dieser und anderer Beförderungen ungeachtet (deren Erzählung hier zu weitläuftig seyn würde) ist doch während dieser Zeit in Italien nichts Merkwürdiges im eigentlich musikalischen Sinne geschehen. Die Singschulen dauerten fort, der Kirchengesang wurde verrichtet; anstatt aber, daß die am besten gebildeten Sänger nun zu immer größerer Vervollkommnung des religiösen Gesanges im Innern ihres Vaterlandes hätten wirken sollen, zogen sie aus, um die musikalischen Heiden

andere Länder zu lehren, und ließen es zu Hauſe gehen, wie es konnte, oder wollte. Dieſer Zuſtand der Dinge mag nun durch die Eroberungen der Longobarden, oder durch die meiſtens allzu kurzen Regierungen der Päpſte dieſes Zeitraums veranlaßt worden ſeyn; genug er war vorhanden, und obgleich unter ſolchen Umſtänden die Muſik und der Kirchengeſang nicht verloren ging, ſo wurde er doch auch nicht vorwärts gebracht, ſo daß auch beynahe kein einziger merkwürdiger Mann in dieſem Zeitraume in Italien gelebt hat, von welchem man ſagen könnte, er habe ſich ausgezeichnet, bis Guido von Arezzo auf den Schauplatz trat.

§. 28.

Unter allen Reformatoren der Muſik aus den älteren und neueren Zeiten hat keiner ſich ein ſo ausgebreitetes Anſehen ſowohl bey ſeinen Zeitverwandten, als bey ſeinen Nachkommen erworben, als dieſer Guido von Arezzo. Die meiſten Verbeſſerungen, welche viele ſeiner Vorfahren in muſikaliſchen Dingen machten, verbreiteten ſich ſelten weiter als auf die Gegenden, in welchen ihre Urheber lebten, aber das, was Guido gethan haben ſoll, verbreitete ſich in kurzer Zeit über ganz Europa, und wurde überall mit Bewunderung auf- und angenommen. Wenn man ſich dieſe Erſcheinung richtig erklären und wiſſen will, wie es zugegangen ſey, daß Erfindungen von der Art, wie ſie dem Guido zugeſchrieben werden, die nach den Begriffen aufgeklärter Jahrhunderte theils höchſt mangelhaft an ſich, theils in früheren Zeiten ſchon beſſer vorhanden waren, dennoch ein ſo großes Glück in der Welt haben machen können, ſo muß man vor allen Dingen an die Beſchaffenheit des Zeitalters, in welchem Guido gelebt hat, und an den Mangel alles wahren Wiſſens denken, worin ſich vorzüglich das eilfte Jahrhundert auszeichnete. Die alte lateiniſche Sprache war in Mönchslatein verwandelt; alte klaſſiſche Schriften in dieſer Sprache, wodurch Wahrheit und Geſchmack hätte erhalten und verbreitet werden können, wurden nicht, oder konnten nicht mehr geleſen werden. Die griechiſche Sprache war ſo fremd geworden, daß ſogar das bekannte Sprichwort: Graeca ſunt, non poſſunt legi, aus dieſen Zeiten ſeinen Urſprung genommen haben ſoll. Mit dieſen beyden Quellen ächter Kenntniſſe, waren auch zugleich diejenigen Quellen verſtopft, woraus man in den Jahrhunderten vor Guido die muſikaliſchen Kenntniſſe zu verbeſſern geſucht hatte. Es war daher auch hierin eine ſolche Unwiſſenheit entſtanden, man hatte alles, was vorher einzeln zur Verbeſſerung und Vervollkommnung der Kunſt geſchehen war, wieder ſo ganz in Verfall gerathen laſſen, daß nun ein Mann, der kaum das A B C der Muſik verſtanden und ſeine Zeitverwandten darin unterrichtet hätte, ſchon Aufſehen erregt haben würde; wie viel mehr mußte es nun Guido thun, der zwar ebenfalls noch kein Meiſter der Kunſt war, aber vor ſeinen Zeitverwandten wenigſtens ſo viel voraus hatte, daß er beſſer als ſie wußte, was verſchiedene Männer vor ihm zur Verbeſſerung der Muſik gethan hatten? Wenn er auch nur ein Schielender unter Blinden war, ſo iſt es doch beſſer zu ſchielen, als blind zu ſeyn; und wenn auch die Mittel, wodurch er dem Studium der Muſik einen neuen Schwung gab, theils trivial, theils an ſich unzweckmäßig geweſen ſeyn ſollten, ſo daß man vielleicht nicht mit Unrecht ſagen könnte, er habe dadurch das Studium der Muſik, oder vielmehr die Fortſchreitung derſelben zu einem höhern Grade der Vollkommenheit mehr gehemmt als befördert, ſo müſſen wir ihm doch ſchon bloß dafür verbunden ſeyn, daß er der Sache einen neuen Schwung gab, und die Aufmerkſamkeit der Welt auf ſie lenkte. Seine gewiß gut gemeinte, aber noch unvollkommene Methode iſt zwar in der Geſtalt, in welcher ſie nach allem Anſchein mehr durch andere als durch ihn ſelbſt auf die Nachwelt gekommen iſt, eine wahre Marter aller Singſchüler (Crux tenellorum ingeniorum) geweſen, und mancher Muſiklehrer der ſpätern Jahrhunderte, der ihre Unzulänglichkeit für die erweiterte Kunſt, und die damit verbundenen faſt unüberwindlichen Schwierigkeiten fühlte, mag ſie wohl oft in ſeinem Herzen ver-

ſucht haben: dennoch iſt ſie der Kunſt nützlich geworden, weil ſie Aufmerkſamkeit, Fleiß, Anſtrengung, und dadurch zugleich eine größere Verbreitung derſelben bewirkt hat. Mancher lernte nun ſingen, der ohne die Guidoniſche Methode vielleicht nicht daran gedacht haben würde. Von der Beſchaffenheit dieſer Methode ſowohl, als der übrigen Erfindungen, die dem Guido von ſeinen dankbaren Nachkommen recht im Ueberfluß zugeſchrieben worden ſind, ſoll nach der Ordnung geredet werden, wenn erſt das Wichtigſte von ſeinen Lebensumſtänden beygebracht ſeyn wird. Ein ſolcher muſikaliſcher Patriarch, in welchem ſich alle muſikaliſche Erfindungen, wie einzelne Ströme in einem Meere vereinigen, verdient es wohl, daß man Alles von ihm wiſſe, was die Geſchichtſchreiber von ihm aufbehalten haben.

§. 29.

Ueber das Vaterland des Guido iſt nie geſtritten worden. Er war aus Arezzo, einer kleinen Stadt im Großherzogthum Toskana, gebürtig, und führt eben deßwegen den Beynamen Guido von Arezzo oder *Guido Aretinus*. Aber die Zeit ſeines Lebens, des eigentlichen Anfangs ſeiner muſikaliſchen Reformation, und der Ort ſeines Aufenthaltes wird von den Geſchichtſchreibern verſchieden angegeben. Indeſſen ſchadet dieſe verſchiedene Angabe wenig, weil Guido ſelbſt in einem Schreiben an ſeinen Freund Michael im Kloſter Pomposa die Hauptumſtände ſeines Lebens und ſeiner muſikaliſchen Erfindungen ſo angiebt, daß man wenigſtens mit Wahrſcheinlichkeit die Zeit beſtimmen kann, in welcher er gelebt und nach ſeiner Art zum Beſten der Muſik gewirkt hat. Dieß Schreiben iſt zuerſt in den Kirchen-Annalen des Baronius (ad an. 1022.), hernach in Mabillons Annalen des Benedictiner-Ordens (Tom. IV. ad an. 1026), ferner in den Annalen des Camaldulenſer-Ordens von Mittarelli und Coſtadoni (Append. ad Tom. II. pag. 4 ſq.) und im Tom. VI. des Theſaur. Anecdot. von Bernh. Pez abgedruckt, bis es endlich in die Gerbertſche Sammlung muſikaliſcher Schriftſteller (Tom. II.) gekommen iſt. Aus dieſem Schreiben ſieht man, daß Guido ein Benedictinermönch des Kloſters Pomposa im Herzogthum Ferrara war, aber wegen ſeiner neuen Lehre den Neid und den Verfolgungsgeiſt ſeiner Mitmönche ſo erregt hatte, daß er das Kloſter verlaſſen und ſich einen andern Wohnort ſuchen mußte. Der Anfang des Schreibens: Beatiſſimo atque dulciſſimo Fratri Michaeli Guido, per anfractus multos dejectus et anctus etc. beweiſt dieß deutlich, und aus der Folge: aut dura ſunt tempora, aut divinae diſpoſitionis obſcura discrimina, dum et veritatem fallacia et caritatem perſaepe conculcet invidia, quae noſtri Ordinis vix deſerit ſanctitatem etc. wird es klar, daß er nicht nur mit ſeinem Freund Michael eines Ordens (noſtri ordinis) nehmlich Benediktinerordens war, ſondern auch durch den Neid der übrigen Mönche veranlaßt worden, ſein Kloſter Pomposa zu verlaſſen. Denn er führt fort: Vnde eſt, quod me vides prolixis finibus exulatum, ac te ipſum, ne vel reſpirare quidem poſſis, invidorum laqueis ſuffocatum. Daß Guido ſeinen Freund Michael zuerſt in ſeiner neuen Lehre unterrichtet, ſodann wahrſcheinlich mit ihm gemeinſchaftlich auch die andern Mönche darin habe unterrichten wollen, ſieht man aus folgender Stelle: Vnde ego, inſpirante Domino caritatem, non ſolum tibi, ſed et aliis quibuscumque potui ſumma cum devotione ac feſtinatione ac ſollicitudine a Deo mihi indigniſſimo datam contuli gratiam, ut quia ego et omnes ante me ſumma cum difficultate eccleſiaſticos cantus didicimus, ipſos poſteri ſumma cum facilitate diſcentes, *mihi et tibi*, et reliquis adjutoribus meis aeternam optent ſalutem etc. Er hat alſo eine ordentliche Singſchule gehalten, und den Michael nebſt einigen anderen Mönchen des Kloſters Pomposa dabey zu Gehülfen gehabt. Sein Unterricht im Geſang muß ſich ſehr ausgezeichnet, und ſeine Schüler in kurzer Zeit weit gebracht haben, denn er fährt fort in ſeinem Schreiben zu ſagen: wenn ſchon diejenigen für das Wohl ihrer Lehrer andächtig zu Gott beten, die kaum in zehn Jahren eine vollkommene Wiſſenſchaft des Geſangs erlangen können, was

würde

würde nicht erſt einer für uns und unſere Gehülfen thun, die wir in einem Jahre, und wenn es hoch kommt, in zwey Jahren einen vollkommenen Sänger bilden? Er hat ein ſo großes Vertrauen zu dem Nutzen ſeiner Methode, daß er hofft, endlich doch noch den Lohn zu finden, den ſie verdiene, und daß er ſich vornimmt, auch ſeinen Freund dazu ermahnt, dabey zu beharren. (Securi ergo de ſpe retributionis inſiſtamus operi tantae utilitatis.)

Zu noch größerer Ermunterung erzählt er nun ſeinem Freunde, daß der große Ruf ihrer Singſchule auch dem Papſt Johann XIX. (einige nennen ihn Johann XX.) zu Ohren gekommen ſey, und daß er (Guido) drey Boten von demſelben erhalten habe, mit dem Auftrage ihn nach Rom einzuladen. (Summae ſedis apoſtolicae Johannes, qui modo Romanam gubernat eccleſiam, audiens famam noſtrae ſcholae, et quomodo per noſtra antiphonaria inauditos pueri cognoſcerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad ſe invitavit.) Er habe daher die Reiſe in Geſellſchaft des Abt Grunoald und des Präpoſitus Peter aus Arezzo unternommen. Der Papſt habe ſich über ſeine Ankunft ſehr gefreut, ſich viel über mancherley Dinge mit ihm unterhalten, ſein Antiphonarium als ein Wunder oft durchgeblättert, die vorgeſetzten Regeln aufmerkſam betrachtet, und ſey nicht eher von der Stelle gegangen, bis er ſelbſt ein Verſikul, welches er vorher noch nicht gekannt, nach ſeiner Methode ſogleich habe treffen können. Auf dieſe Weiſe habe der Papſt an ſich ſelbſt erfahren, was er bey einem andern kaum würde geglaubt haben. (Multum itaque Pontifex meo gratulatus eſt adventu, multa colloquens et diverſa perquirens: noſtrumque velut quoddam prodigium ſaepe revolvens antiphonarium, praefixasque ruminans regulas, non prius deſtitit, aut de loco, in quo ſedebat, abſceſſit, donec unum verſiculum inauditum ſui voti compos ediſceret, ut quod vix credebat in aliis, tam ſubito in ſe recognoſceret.) Guido konnte indeſſen in Rom nicht lange verweilen, weil die drückende Sonnenhitze ſeiner ſchwächlichen Geſundheit nachtheilig war; es wurde daher verabredet, daß er nächſten Winter wieder kommen, und ſodann ſowohl dem Papſt als ſeinen Clerikern die neue Methode ausführlich erklären ſollte.

Auf der Rückreiſe beſuchte unſer Guido ſeinen ehemaligen Abt des Kloſters Pomposa, der mit ihm gleichen Namen führte. Dieſer Abt Guido war ebenfalls ein Feind unſers Mönchs geweſen, und hatte zu ſeiner Entfernung aus dem Kloſter Pomposa beygetragen. Jetzt mochte ſich wohl der alte Haß gelegt haben; als er daher nun das neue Guidoniſche Antiphonarium ſah, fand er es ſehr gut, bedauerte nur ſich einſt den Neidern des Guido beygeſellt zu haben, und lud ihn ein, wieder nach Pomposa zurück zu kehren. (Qui et ipſe vir perſpicacis ingenii noſtrum antiphonarium ut vidit, extemplo probavit et credidit, noſtrisque aemulis ſe quondam conſenſiſſe poenituit, et ut Pomposiam veniam, poſtulavit.) Guido nimmt dieſe Einladung an, und will mit Gottes Hülfe durch ſeine Erfindung nicht nur das Kloſter verherrlichen, ſondern ſich auch den Mönchen deſſelben recht zeigen; (Tanti itaque Patris orationibus flexus, et praeceptis obediens, prius auxiliante Deo volo hoc opere tantum et tale monaſterium illuſtrare, meque monachum monachis praeſtare etc.) aber er kann nicht ſogleich kommen, ſendet daher vorläufig ſeinem Freunde Michael eine ſchriftliche Anweiſung, mit welcher er bis zu ſeiner Ankunft ſich behelfen muß. (Sed quia ad praeſens venire non poſſum, interim tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum; nuper nobis a Deo datum, et utillimum comprobatum.) Er läßt übrigens den Prior Martin aus eben demſelben Kloſter grüßen, der im Singunterricht ein Hauptgehülfe von Guido und Michael geweſen zu ſeyn ſcheint, (de reliquo D. Martinum Priorem ſacrae congregationis, noſtrumque maximum adjutorem plurimum ſaluto etc.) und geht ſodann auf die Lehre ſelbſt über, nach welcher ein noch unbekannter Geſang nach Noten geſungen und bey erſter Anſicht getroffen werden müſſe. Guido iſt alſo Benediktinermönch im Kloſter Pomposa geweſen, nicht aber, wie die Camalduleuſer wollen, ein

Mönch ihres Ordens zu Avellano, oder in einer dazu gehörigen nahe bey Arezzo liegenden Einſiedeley. (ſ. *Annal. Camald.* Tom. II. pag. 44.) Der Umſtand, daß noch am Ende des verfloſſenen Jahrhunderts (wie die Annaliſten des Camaldulenſerordens erzählen) ein Bildniß des Guido im Kloſter zu Avellano mit der Unterſchrift: Beatus *Guido* Aretinus, *inventor muſicae*, befindlich war, beweiſt noch nicht, daß er ein Mönch, oder (wie die nehmlichen Geſchichtſchreiber vermuthen wollen) Abt deſſelben war, ſondern kann vielleicht bloß ein Zeichen ſeyn, daß ſeine neue Lehre unter den Camaldulenſern eben ſo wie in mehreren Orden Beyfall, Aufnahme und Achtung gefunden habe. Wenn jemand behaupten wollte, alle Muſikgelehrte und verdiente Tonkünſtler, deren Bildniſſe jetzt in dem Hauſe eines Muſikliebhabers befindlich ſind, müßten einſt darin gewohnt, oder einen Antheil daran gehabt haben, ſo würde man ihn eines großen Irrthums beſchuldigen können, weil man weiß, auf welche Art und aus welcher Urſache ſie hinein gekommen ſind. Das Bildniß des Guido kann aus eben der Urſache ins Kloſter Avellano gekommen ſeyn, aus welcher viele andere Bildniſſe in das Haus eines Muſikfreundes gekommen ſind. Aber (wird man vielleicht fragen) wo hat denn nun Guido während ſeiner Verbannung oder Entfernung aus dem Kloſter Pomposa gelebt? Wohin iſt er geflohen, um ſich vor dem Neide und vor der Verfolgung ſeiner Mitmönche zu verbergen? Dieſer Zufluchtsort könnte vielleicht Avellano oder die dazu gehörige Einſiedeley bey Arezzo geweſen ſeyn, und in der Folge Anlaß gegeben haben zu glauben, Guido habe dem Orden der Camaldulenſer ſelbſt angehört, oder ſey ein Einſiedler des Orts geweſen. Die letzte Meinung wollen die Geſchichtſchreiber dieſes Ordens mit der Verſicherung unterſtützen, daß ſich in den Regiſtern des Kloſters Avellano ein Guido als Camaldulenſer-Einſiedler unter dem Jahre 1033 angemerkt finde. Die vorhergehenden eignen Berichte des Guido beweiſen aber allzu deutlich, daß er weder Abt zu Avellano, noch Einſiedler deſſelben Kloſters, ſondern ein Benediktinermönch zu Pomposa, nahe bey Ravenna, geweſen iſt, und aus ſeiner vor dem Microloge befindlichen Zuſchrift an Theodald, welcher zwiſchen den Jahren 1023 und 1037 Biſchof zu Arezzo war, ſo wie auch durch die beyden Reiſegefährten aus Arezzo Grunoald und Peter, in deren Geſellſchaft er nach Rom ging, wird es mehr als wahrſcheinlich, daß er nach ſeiner Verbannung aus Pomposa weder Avellano noch die dazu gehörige Einſiedeley, ſondern vielmehr ſeine Geburtsſtadt Arezzo zu ſeinem Zufluchtsort gewählt habe.

Ueber das Alter des Guido läßt ſich nur muthmaßen. Der Papſt Johannes XIX oder XX, welcher ihn nach Rom kommen ließ, hat neun Jahre, zwiſchen 1024 — 1033 regiert. Als Guido ſeine Reiſe nach Rom machte, ſcheint er zwar ſchon eine leichtere Methode des muſikaliſchen Unterrichts, aber noch keine andere ſchriftliche Anweiſung dazu fertig gehabt zu haben, als diejenige, welche ſeinem neuen Antiphonario vorgeſetzt war, und nach welcher Johannes auf der Stelle ein unbekanntes Verſett ſingen lernen konnte. Sein Microloge, ſo wie ſeine übrigen muſikaliſchen Schriften ſcheinen erſt nach ſeiner Rückkehr in das Kloſter Pomposa verfertigt worden zu ſeyn. Aus einer Note, welche dem Original-Manuſcript des Microloge beygeſchrieben ſeyn ſoll, will man wiſſen, dieſes Werk ſey vom Guido in ſeinem 34ſten Lebensjahre geendigt worden. (Joanne XX. gubernante eccleſiam, micrologum ſuam edidit *Guido*, anno trigeſimo quarto aetatis. Baron. Annal. ad an. 1022.) Wenn nun dieſer Angabe zu trauen wäre, und man die Zeit damit vergleicht, in welcher Johannes XIX auf dem päpſtlichen Stuhle ſaß, ſo würde der Anfang des muſikaliſchen Rufs unſers Guido ungefähr ins Jahr 1028 zu ſetzen ſeyn, wie auch Sigebert, der dieſem Zeitalter am nächſten war, in ſeiner Chronik gethan hat. [50]) Die ſpätern Angaben des Trithemius und Voſſius,

50) Claruit hoc tempore in Italia *Guido Aretinus* praeferendus, quod ignotos cantus etiam pueri ſciemuti inter muſicos nominis. In hoc enim prioribus lius diſcant per ejus regulam, quam per vocem magi-

nach welchen dieſe Zeit ins Jahr 1070 geſetzt, und Guido gar zu einem Mönch des h. Leufried in der Normandie gemacht wird, ſind alſo offenbar falſch; denn daß Guido's muſikaliſcher Ruhm ſchon zu des Biſchoffs Theodald Zeit, nehmlich zwiſchen 1024 — 1037 (Gerbert nimmt 1014 — 1037 an) ſehr groß war, bezeugt auch Domnizon aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts in ſeiner gebundenen Lebensbeſchreibung der Gräfin Mathildis:

Muſica ſeu cantus iſtum laudare *Teraldum*
Non ceſſant: ſemper renovantur eo faciente.
Micrologum librum ſibi dictat *Guido*, peritus
Muſicus, et monachus, nec non eremita beandus.

§. 30.

Nicht minder ſtimmen mit dieſer Angabe die Nachrichten von den Reiſen überein, welche Guido in mehrere Gegenden außer Italien gemacht hat, um nicht nur den Kirchengeſang zu lehren und zu verbeſſern, ſondern auch die hin und wieder verfallene Kloſterzucht wieder herzuſtellen. Adam von Bremen, welcher ſelbſt Canonikus und Schullehrer (ums Jahr 1067) zu Bremen war, folglich von dieſen Sachen ſehr gut unterrichtet ſeyn konnte, da ſie beynahe vor ſeinen Augen geſchehen ſind, deſſen Hiſtoria eccleſiaſtica eccleſiarum Hamburgenſis et Bremenſis etc. ab an. 788 ad 1072, noch außerdem für äußerſt zuverläſſig gehalten wird, iſt der erſte, welcher erzählt, daß Guido auch in Deutſchland, und namentlich in Bremen geweſen iſt. (Muſicum Guidonem (Hermannus Archiepiſcopus) Bremam adduxit, cujus induſtria melodiam et clauſtralem diſciplinam correxit. Lib. II. cap. 102. pag. 30.) Albert Krantz [s]) und andere haben ihm dieß bloß nachgeſchrieben. Nach Helmolds Slaviſcher Chronik beym Leibnitz (*Scriptor. rer. Brunsvic.* Tom. II pag. 745.) hat ihn ein gewiſſer Macko (welcher von Krantz Marco genannt wird) unter dem Erzbiſchoff Hermann nach Bremen gerufen, um den Geſang und die Kloſterzucht daſelbſt durch ihn verbeſſern zu laſſen. (Quemdam *Guidonem* muſicum Bremam adduxit, cujus induſtria melodiam et clauſtralem diſciplinam emendavit.) Dieß muß zwiſchen 1032 und 1035 geſchehen ſeyn, in welcher Zeit Hermann die beyden mit einander vereinigten Erzbisthümer Hamburg und Bremen beſeſſen hat. Macko war ſein Vicedominus, und mag wohl das meiſte bey der Sache gethan haben, ob ſie gleich von Krantz dem Hermann ſelbſt zugeſchrieben wird. „Nam Hermannus horum temporum archiepiſcopus Hamburgenſis, et cantum chori et diſciplinam per Guidonem muſicum dicitur

ſibri, aut per uſum alicujus inſtrumenti: dum ſex litteris vel ſyllabis modulatim oppoſitis ad ſex voces, quas regulariter muſica recipit, hisque vocibus per flexuras digitorum levae manus diſtinctis per integrum diapaſon ſe oculis et auribus ingerunt intentae et remiſſae elevationes vel diſpoſitiones exruadem ſex vocum. *Sigebert.* Gemblac. ad an. 1028.

s[1]) Quo tempore floruit Guido muſicus per Italiam, qui multas luſtrabat provincias, emendans corruptum et adulteratam muſicam, quum tradoret pueris per flexuras articulorum in manibus diſcernere cantum. *Metropol.* Lib. IV. ad an. 1039. Dieſer Krantz hat das muſikaliſche Verdienſt des Guido recht richtig zu würdigen gewußt, denn nach ihm iſt er kein Inventor muſicae, ſondern nur, *muſicorum elementorum autor*, welches zwar für ſein Zeitalter ſchon Ehre genug, aber doch bey weitem das noch nicht iſt, was ſowohl ſeine Zeitverwandten, als ſpätere Jahrhunderte aus ſeinen Erfindungen haben machen wollen. Als Krantz ſeine Kirchengeſchichte ſchrieb, nehmlich im fünfzehnten Jahrhundert, war nach einer am Schluß der obigen Nachricht befindlichen Bemerkung ſchon wieder ein neuer Guido in Niederſachſen nöthig, um den verdorbenen Geſang wieder zu verbeſſern: „Opere pretium eſſet, renaſci alium Guidonem, aut quemlibet magiſtrum, qui corruptiſſimum noſtris temporibus modulationem emendare.“

reformaſſe. [52] Von der großen Einfalt dieſes Erzbiſchoffs ſind alle alte Chroniken voll. In einer Plattdeutſchen Chronik der Stadt Bremen von Joh. Renner wird dieſe Einfalt ſogar in Verſen beſchrieben, und ſeine veranſtaltete Verbeſſerung des Geſangs ſo dagegen geſtellt, daß man faſt glauben ſollte, der Verfaſſer habe ſie als eine Folge jener Einfalt anführen wollen:

Se was Praveſt tho Halverſtadt, [53]
Dit Ertz-Stifft dre Jahr beſat.
Ein Mann van groter Simpelheit,
Hadde nicht der Schlangen Weisheit;
Den Sang he beſſt gerichtet an,
Dorch Guidon, de den erſt began ꝛc.

Elvericus, Biſchoff zu Osnabrück, hat ſich des Guido ebenfalls bedient, um den Geſang ſeines Kirchenſprengels einrichten und verbeſſern zu laſſen, und es iſt überhaupt wahrſcheinlich, daß Guido, da er einmal in dieſen Gegenden war, und das allgemeinſte Zutrauen der Biſchöffe beſaß, gewiß noch an vielen andern Orten gebraucht worden ſeyn wird, ob man gleich keine beſondern Nachrichten desfalls aufzuweiſen hat. Man ſieht indeſſen doch aus Allem, was bisher angeführet worden, daß die eigentliche muſikaliſche Thätigkeit des Guido genau in die Zeit fällt, welche Sigebert angegeben hat. Die vorher angeführten irrigen Angaben, beſonders die des Voſſius (*de ſcientiis mathem.* cap. XXII. §. 7.) rühren bloß von der Verwechſelung zweyer Namen her, wie Bayle (Dict. hiſt. et crit. Artic. *Aretin* (*Gui*) deutlich genug gezeigt hat. Es iſt daher unnöthig, noch weitere Zeugniſſe dagegen aufzuſuchen oder beyzubringen.

Auch in Frankreich iſt die Guidoniſche Lehre ſehr bald angenommen worden. Die Verfaſſer der Hiſtoire litteraire de la France ſagen: vermittelſt dieſer Lehre, die noch vor dem Ende des eilften Jahrhunderts in Frankreich allgemein angenommen worden ſey, habe ein Kind in wenig Monaten ſo viel ſingen lernen können, als vorher ein Mann in zehn Jahren nicht konnte. [54] Der Abt des Kloſters St. Tron in der Diöces Lüttich, Rodulphus (Rodulfe), welcher auch ſelbſt über Muſik geſchrieben hat, ſoll der erſte geweſen ſeyn, der die Guidoniſche Methode zu St. Tron eingeführet und gelehret hat. [55] Im Jahr 1108 wurde er Abt ſeines Kloſters; die Einführung der Guidoniſchen Methode mag aber wohl früher Statt gefunden haben, weil er lange vorher, ehe er Abt wurde, ſchon Knaben unterrichtet hat. [56] In anderen Europäiſchen Ländern iſt die Guidoniſche Methode ebenfalls,

52) Er war, ehe er Erzbiſchoff zu Hamburg und Bremen wurde, Präpoſitus in Halberſtadt.

53) Au moien de cette methode, qui paſſa à l'uſage des François avant la fin de ce ſiecle, comme on l'a montré, un enfant apprenoit en peu de mois, ce qu'un homme pouvoit a peine apprendre en dix ans. Tom. VII. p. 143. CLXXIV. Die Verfaſſer dieſer Litterär-Geſchichte glauben, die erleichterte Methode des Guido ſey Urſache, daß in dieſem Jahrhundert in Frankreich nicht ſo viel über Muſik geſchrieben worden ſey, als in dem vorhergehenden. Seine Erfindung der Linien, oder Leitern mit den Schlüſſeln, auf welche er die ſchon vor ihm bekannten, und unſern heutigen faſt ähnliche Noten angewendet habe, ſoll dieſe Unthätigkeit der Schriftſteller bewirkt haben.

54) *Rodulfe* laiſſa lui-meme d'autres ecrits de ſa propre compoſition, et fut le premier, qui enſeigna à S. Tron la nouvelle methode de Gui d'Arezzo pour le chant eccleſiaſtique. Ibid. pag. 30. Die Verfaſſer haben dieſe Nachricht aus einer beym Dacherius (Tom. II. f. 587.) befindlichen Chronik genommen, worin es von dieſem Abt heißt: „Inſtruxit etiam eos arte muſica ſecundum *Guidonem*, et primus illam in clauſtrum noſtrum introduxit: ſtupentibusque ſenioribus faciebat illos ſolo viſu ſubito cantare tacito arte magiſtra, quod numquam audiri didicerant.

55) — Poſtea ad monaſterium S. Trudonis perrexit, ubi rurſum pueros docuit, poſtea Decanus ſive Prior, tandem a 1104. Abbas fuit. *J. A. Fabricii* Bibl. med. et inf. Latinit. Lib. XVII. Vol. VI. Edit. Schoettgen.

aber nicht so früh angenommen worden, als in Italien, Deutschland und Frankreich. Wenigstens haben wir keine Nachrichten davon. Da aber die Wißbegierde jener Zeiten in ganz Europa groß genug, auch schon Verkehr unter den verschiedenen Völkern desselben war, so könnte es leicht seyn, daß sie auch anderwärts eben so früh bemerkt und angenommen worden wäre. Eine Erfindung, welche die Zugänge zu einer so allgemein geliebten Kunst öffnete, wie die Musik in jenen Zeiten, ihrer großen Unvollkommenheit ungeachtet, dennoch war, mußte nothwendig eine allgemeine Aufmerksamkeit und bey aller Welt die Begierde erregen, Gebrauch davon zu machen. Vorher mußte man sich eine Melodie vielleicht hundertmal vorsingen lassen, ehe man sie behalten und nachsingen konnte. Bis ins neunte Jahrhundert waren nur wenig Gesänge, und wie man aus den ältesten Manuscripten sieht, nur diejenigen, welche auf hohen Festtagen gesungen wurden, mit einer Art von musikalischen Noten bezeichnet. Auch sehete es nachher, als die Festtage in der katholischen Kirche immer zahlreicher wurden, und mit ihnen das Bedürfniß einer größern Menge von Gesängen entstand, noch bis auf Guido's Zeiten zu sehr an Allgemeinheit und Uebereinstimmung der Tonzeichen, so daß fast jeder, der eine neue Melodie erdachte, sich auch einer eigenen willkührlichen Art von Zeichen dazu bediente. Diese größere Uebereinstimmung der Zeichen ist Guido's Werk; jetzt durfte man nur die kleine Anzahl derselben kennen lernen, um nicht nur eine, sondern jede damit bezeichnete Melodie nach damaliger Art sogleich, ohne alle Hülfe eines Lehrmeisters singen zu können. Dieß war für jene Zeiten schon sehr viel, und obgleich Guido genau genommen nichts als ein musikalischer A B C Lehrer war, und in Beziehung auf die erweiterte Kunst neuerer Zeiten nunmehr ein armer Sünder geworden ist, so daß von seinen Erfindungen nach ihrer ursprünglichen Beschaffenheit durchaus nichts mehr gebraucht werden kann, so sind wir ihm doch noch immer Dank schuldig, daß er die Bahn gebrochen, die Aufmerksamkeit der Welt aufs neue auf diese schöne Kunst gerichtet, Eifer und Liebe für dieselbe erweckt, Uebereinstimmung der Tonzeichen eingeführt, und dadurch Anlaß zur allmählichen Vervollkommnung derselben gegeben hat.

§. 31.

Um genau zu wissen, was Guido eigentlich für die Vervollkommnung der Musik gethan, und durch welche Art von musikalischen Verdiensten er seinen Namen auf so späte Jahrhunderte gebracht hat, darf man weder den vielen Sagen, noch den darauf gebaueten Nachrichten trauen, die sich bey den Schriftstellern der letztern Jahrhunderte finden, sondern man muß sich lediglich an seine eigene Schriften halten, die uns von ihm übrig geblieben sind. Wären diese Schriften früher öffentlich bekannt geworden, so würde man schon längst gewußt haben, wodurch Guido zu seiner Zeit das Studium der Musik erleichtert, und sich den Ruhm eines musikalischen Reformators bey der Nachwelt erworben hat. Aber sie lagen in Bibliotheken verborgen, konnten nur von wenigen selbst gesehen und untersucht werden, wurden noch außerdem durch Abschriften häufig verfälscht, wenigstens hier und da verändert, und die mündliche Ueberlieferung ließ einem jeden so viele Freyheit, die Beschaffenheit der darin enthaltenen Methode nach Willkühr einzurichten, und nach und nach so viel Fremdartiges hinzu zu setzen, daß sie endlich nicht nur unkenntlich, sondern auch mit einer Menge von Dingen vermischt werden mußte, an welche Guido bey seinem Leben wahrscheinlich nie gedacht hat. Da nun nicht nur alles, was ein jeder hinzu setzte, sondern auch selbst die Erweiterungen, welche die Kunst durch das häufiger gewordene Studium derselben nothwendig nach und nach von selbst erhalten mußte, damit in Verbindung gebracht wurde, und alles unter Guido's Namen ging, so konnte es nicht fehlen, die Zahl seiner Erfindungen mußte endlich so groß werden, als sie der gewöhnlichen Meinung nach wirklich geworden ist. Dieser übrigens natürliche Gang der Dinge, verbunden mit dem Hang

der frühern Jahrhunderte, einem einmal in Ruf gekommenen Mann nicht bloß dasjenige Verdienst, welches ihn mit Recht berühmt gemacht hatte, sondern auch alle mögliche andere Verdienste, zu deren Entwickelung er nur Anlaß gab, zuzuschreiben, ist es hauptsächlich, wodurch bisher die Welt verhindert wurde, die Verdienste des Guido genau zu bestimmen, sein wahres Eigenthum von dem neuen Erwerb, womit es seine Nachkommen durch die Nutzung desselben gar ansehnlich vermehret haben, abzusondern, und einem jeden zu geben, was sein ist. Eine solche Unparteylichkeit war nicht eher möglich, bis die alten Urkunden, in welchen Guido's Lehre aufbewahrt ist, selbst aufgefunden und sowohl dem allgemeinen Gebrauch, als der allgemeinen Beurtheilung übergeben waren. Was darin enthalten ist, gehört unstreitig dem Guido zu; was nicht darin enthalten, ihm aber durch mündliche Sagen viele Jahrhunderte hindurch zugeschrieben worden ist, gehört seinen Nachkommen, und muß so lange in gewissenhafte Verwahrung genommen werden, bis die wahren Eigenthümer desselben entdeckt sind.

Von den Schriften des Guido, aus welchen man die Beschaffenheit seiner musikalischen Lehre kennen lernen kann, sind in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt:

I. Der *Micrologus*, *de disciplina artis musicae*, welcher für das Hauptwerk des Guido gehalten wird.

II. *Musicae Guidonis regulae rhythmicae* in antiphonarii sui prologum prolatae. Man hält dieß gewöhnlich für den zweyten Theil des Micrologs.

III. *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu* idemidem in antiphonarii sui prologum prolatae.

IV. *Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa.*

V. *Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis.* Dieser Traktat scheint eigentlich dem Guido nicht anzuhören. Der Fürstabt Gerbert hat ihn aber mit abdrucken lassen, weil er unter Guido's Namen in der Handschrift zu Tegernsee aus dem 14ten oder 15ten Jahrhundert hinter den übrigen Guidonischen Schriften befindlich war.

VI. *Quomodo de Arithmetica procedit Musica.* Findet sich ebenfalls in einer Handschrift zu St. Emeran in Regensburg hinter dem Microloge des Guido, gehört ihm aber wahrscheinlich nicht, so daß man von den sechs hier verzeichneten Schriften nur die vier ersten mit Sicherheit als ächt annehmen kann.

An diese vier ersten Schriften muß man sich daher auch vorzüglich halten, wenn man Guido's Lehre genau kennen lernen will.

Mit dem Inhalte derselben wollen wir nun den Leser näher bekannt machen, um sodann von der Guidonischen Lehre selbst ein sicheres Urtheil fällen zu können.

§. 32.

Dem Microloge hat Guido ein Acrostichon vorgesetzt, welches in den Anfangsbuchstaben seinen Namen enthält:

Gymnasio musas placuit revocare solutas,
Ut pateant parvis habitae vix hactenus altis,
Invidiae telum perimat dilectio caecum.

Dira quidem peſtis tulit omnia commoda terris,[56])
Ordine me ſcripſi primo qui carmina finxi.

Das Werk iſt unter den übrigen Schriften dieſes Verfaſſers das ausführlichſte, und in einer vorgeſetzten Epiſtel dem Biſchoff Theodald zu Arezzo zugeeignet. In dieſer Epiſtel rühmt Guido die gute Aufnahme, welche der Biſchoff ſeinen Bemühungen um die Muſik hat widerfahren laſſen, ſagt, es ſey hauptſächlich ſeinen Ermunterungen zuzuſchreiben, daß er nicht ohne guten Erfolg in dieſem Fache gearbeitet habe, und es ſey allerdings zu verwundern, daß nun die Knaben in der Kirche zu Arezzo viel beſſer ſingen, als die Erwachſenen in den Kirchen anderer Oerter. Unter ſolchen Umſtänden habe er dem Befehl des Biſchoffs nicht entgegen ſeyn können, und widme ihm nun ſeine Anweiſung zur Muſik ſo kurz und deutlich, als er ſie habe machen können, nicht nach Art der Philoſophen eingerichtet, ſondern bloß zum Nutzen der Kirche und der Chorknaben. Dieſe Wiſſenſchaft, ſchließt er, habe lange im Verborgenen gelegen, und ſie ſey, ob ſie gleich ſehr große Schwierigkeiten in ſich enthalte, noch von niemand recht erklärt worden.

Auf dieſe Dedication folgt ein kurzer Prolog, worin Guido ſagt, er habe aus angeborner Neigung und nach dem Beyſpiel guter Menſchen ſich nützlich zu machen geſucht, und dazu den Weg erwählt, die Jugend in der Muſik zu unterrichten. Er habe es endlich durch Gottes Gnade ſo weit gebracht, daß einige ſeiner Schüler durch die Uebung der von ihm erfundenen Noten in weniger als Einem Monat vorher nie geſehene und nie gehörte Geſänge beym erſten Anblick ſogleich mit aller Sicherheit treffen konnten, welches bey Vielen ein großes Aufſehen erregt habe. Er begreife nicht, wie ſich jemand ohne eine ſolche Kenntniß einen Muſiker oder Sänger nennen könne, und beklagt, daß die Sänger ſeiner Zeit, wenn ſie auch hundert Jahre mit dem Studium des Geſangs zubringen ſollten, doch nicht in den Stand kommen würden, auch nur die kleinſte Antiphone für ſich zu ſingen. Er nennt ſie ewige Lehrlinge, die nie zu einer vollkommenen Kenntniß der Kunſt gelangen können. (Semper diſcentes, et numquam ad perfectam hujus artis ſcientiam pervenientes.) Er will daher zum gemeinen Nutzen von den vielen muſikaliſchen Regeln, die er ſich durch lange Zeit erworben hat, einige, die er den Sängern am nützlichſten zu ſeyn glaubt, ſo kurz als möglich abhandeln, alles andere aber, was nicht zu dieſem Zwecke dient, weglaſſen, ohne ſich darum zu bekümmern, ob einige neidiſch werden oder nicht, wenn nur der Kunſt dadurch geholfen wird.

Nach dem Prolog folgt das Verzeichniß der Kapitel, deren 20 folgenden Inhalts ſind:

1) Quid faciat, qui ſe ad diſciplinam muſicae parat?
2) Quae vel quales ſint notae, vel quot?
3) De diſpoſitione earum in monochordo.
4) Quibus ſex modis ſibi invicem voces jungantur?
5) De diapaſon, et cur tantum ſeptem ſint notae?
6) Item de diviſionibus, et interpretatione earum.
7) De affinitate vocum per quatuor modos.
8) De aliis affinitatibus, et b. et ♮.
9) Item de ſimilitudine vocum, quarum diapaſon ſola perfecta eſt.

56) Guido zielt hier auf die Peſt, welche zu Rom unter Gregorius II. durch die großen Ueberſchwemmungen der Tiber entſtand, und um welcher willen die Litaneyen, oder öffentliche Bittgänge durch die Straßen der Stadt eingeführt wurden. Einige glauben, Gregorius II. ſey überhaupt durch dieſe Peſt zuerſt veranlaßt worden, ſeine neue Art des Geſangs einzurichten.

10) Item de modis et falsi meli agnitione et correctione.
11) Quae vox, et cur in cantu obtineat principatum?
12) De divisione quatuor modorum in octo.
13) De octo modorum agnitione, acumine et gravitate.
14) Item de tropis et virtute musicae.
15) De commoda vel componenda modulatione.
16) De multiplici varietate sonorum et neumarum.
17) Quod ad cantum redigitur omne, quod dicitur.
18) De Diaphonia, id est, organi praecepto.
19) Dictae diaphoniae per exempla probatio.
20) Quomodo Musica ex malleorum sonitu sit inventa.

Da diese 20 Kapitel ihrem Inhalte nach für die gegenwärtige Absicht nicht von gleicher Wichtigkeit sind, so werden wir nur von denjenigen einige Auszüge geben, die uns von dem Lehrsystem des Guido den besten Begriff machen können.

Im ersten Kapitel: „was derjenige zu thun habe, welcher Musik lernen wolle?“ wird geantwortet: wer sich mit unserer Musik bekannt machen will, muß mehrere mit unsern Noten geschriebene Gesänge lernen, seine Hand im Gebrauch des Monochords üben, oft über unsere Regeln nachdenken, bis er die Kraft und Bedeutung der Noten recht erkannt hat, und sowohl unbekannte als bekannte Gesänge richtig singen kann. Weil aber die Töne, welche die Hauptsache bey der Musik sind, auf dem Monochord am besten unterschieden werden können, und wir dadurch lernen, wie sie die Kunst als Nachahmerin der Natur selbst, von einander unterscheidet, so wird nun im zweyten Kapitel gelehrt, was für welche, und wie viele Noten es gebe?

Zuerst soll das von den Neuern hinzu gethane Griechische Γ gesetzt werden; sodann folgen die ersten sieben Buchstaben des Alphabets in Capitalschrift, als A, B, C, D, E, F, G; nach ihnen eben diese sieben Buchstaben in kleiner Schrift. Die ersten sieben Buchstaben deuten die tiefe Octave, die kleineren aber die höhere Octave an. In dieser höhern Octave wird aber zwischen a und ♮ ein b eingeschoben, z. B. a, b, ♮, c, d, e, f, g. Diesen zwey Octaven wird noch ein Tetrachord der zweymal erhöheten Octave (Superacutarum) wiederum mit anderen Buchstaben beygefügt, in welchem das b ebenfalls doppelt vorkommt, z. B. $\frac{a, b, ♮, c, d,}{a, b, ♮, c, d,}$ Diese letzten Buchstaben werden von vielen für überflüssig gehalten; aber Guido will lieber Ueberfluß haben, als Mangel leiden. Dieß würden also 21 Noten seyn, in folgender Ordnung: Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b, ♮, c, d, e, f, g, $\frac{a, b, ♮, c, d,}{a, b, ♮, c, d,}$ [57]) deren Ordnung und Folge bisher so verwirrt gewesen ist, daß man sie kaum begreifen konnte, die hier aber auch sogar Knaben deutlich und verständlich seyn muß.

Von ihrer Ordnung auf dem Monochord handelt das dritte Kapitel. [58]) Hier werden folgende Regeln gegeben: Wenn das Γ an das eine Ende des Monochords gesetzt ist, so theile man den Raum von diesem bis zum andern Ende der Saite in neun Theile, und an das Ende des ersten Neuntheils setze man das A, von welchem die Alten den Anfang machten. Vom A theile man den Raum der Sai-

57) In verschiedenen Handschriften vom Guidonischen Microlog geht diese Reihe von Noten weiter, in den ältesten, dergleichen ich eine vor mir habe, die nach allen Kennzeichen vielleicht eine der ältesten, und wahrscheinlich mit Guido gleichzeitig ist, nur bis zu dd.

58) Man sieht, daß Guido hier die Ausdrücke: Noten und Töne als gleichbedeutend gebraucht. Man kann ihn indessen doch wohl verstehen.

Saite wiederum in neun Theile, und ſetze auf die nehmliche Art das B. Nachher gehe man zum T zurück, und theile die ganze Saite in vier Theile, ſo wird man am Ende des erſten Theils das C finden. Auf eben die Art, wie man durch eine Theilung in vier Theile vom T das C fand, wird man nun vom A das D, vom B das E, vom C das F, vom D das G, vom E das a (A acutum), und vom F das runde b finden. Das Uebrige iſt durch eine ähnliche Theilung der noch übrigen Saite leicht zu finden, z. B. zwiſchen B und das Ende ſetze man #. Auf gleiche Art findet man vom C ein anderes c, vom D ein anderes d, vom E ein anderes e, vom F ein anderes f, vom G ein anderes g, vom a ein anderes a ꝛc. bis zum letzten dd. Man kann auf dieſe Art bis ins Unendliche rück- und vorwärts fortſchreiten, wenn keine andere Kunſtregel daran hindert. Von den vielen und mancherley Eintheilungen des Monochords, fährt Guido fort, habe er nur dieſe gewählt, weil ſie leicht zu begreifen, und einer, der ſie einmal begriffen habe, ſie nicht leicht wieder vergeſſen könne. Hierauf folgt eine andere Eintheilung des Monochords, die zwar nicht ſo leicht im Gedächtniſſe bleibt, aber geſchwinder geht, nehmlich: man mache vom T bis zu Ende der Saite neun Theile. Der erſte Theil endigt mit A, der zweyte bleibt leer; der dritte endigt in D, der vierte bleibt leer; der fünfte endigt in a, der ſechſte in d, der ſiebente in aa, die übrigen bleiben leer. Eben ſo giebt, wenn vom A bis zum Ende der Saite neun Theile gemacht werden, das Ende des erſten Theils B und der zweyte bleibt leer; der dritte giebt E, der vierte bleibt leer; der fünfte giebt #, der ſechſte e, der ſiebente ## und die übrigen bleiben leer ꝛc. Es iſt nicht nöthig, dieſe Theilung hier weiter zu verfolgen, da wir ſie in unſeren Zeiten beſſer kennen. Es kommt nur darauf an, ungefähr zu wiſſen, wie Guido zu ſeiner Zeit dabey zu Werke gegangen iſt. Sonſt ſagt er noch am Ende des Kapitels, dieſe beyden Arten von Eintheilung des Monochords ſeyen hinlänglich, die erſte, um ſie leicht im Gedächtniß zu behalten, die zweyte, um geſchwind damit fertig zu werden.

Im vierten Kapitel wird gezeigt, daß die Töne der Muſik auf ſechferley Arten mit einander verbunden werden. Es iſt eigentlich die damalige Intervallen-lehre. Es wird geſagt, der Raum zwiſchen einem Tone ſey größer als zwiſchen einem andern. Wo ſich der größere Raum finde, werde das Intervall Tonus, benm kleinen Raum aber Semitonium genannt, weil es keinen vollen oder ganzen Ton ausmache. So geht er von den Secunden zu den Terzen, deren er die große und kleine, unter dem Namen ditonus und semiditonus annimmt; von den Terzen zu den Quarten, deren er nur eine kennt, nehmlich die reine, die zwey ganze und einen halben Ton zwiſchen ſich hat; von der Quarte zur Quinte, deren er ebenfalls nur eine kennt. Er nimmt alſo nur ſechs Intervalle an, nehmlich die große und kleine Secunde, die große und kleine Terz, die Quarte und Quinte.[59]) In keinem Geſange können (nach Guido's Theorie) mehrere Verbindungen der Töne Statt finden, als die angegebenen; jedoch führt er auch noch die Octave an, von welcher er aber ſagt, daß ſie von zu wenigem Gebrauche ſey, um in der Reihe der Intervallen einen ordentlichen Platz einzunehmen. Da die ganze Harmonie (heißt hier Melodie) nach dem Zeugniß des Boethius aus ſo wenigen Intervallen gebildet werde, ſo ſey es nöthig und außerordentlich nützlich, (ſagt Guido am Ende dieſes Kapitels) ſie recht ins Gedächtniß zu bringen, und nicht eher von ihrer Uebung abzulaſſen, bis man ſie mit völliger Sicherheit treffen könne.

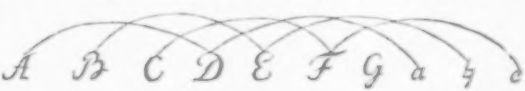
Das fünfte Kapitel handelt von der Octave, und warum nur ſieben Töne ſind. Die Octave entſteht, wenn (nach Guido's Lehre) die Quarte und Quinte mit einander verbunden werden. Die

59) In neueren Abſchriften des Micrologs iſt hier auch die große und kleine Sexte, nebſt der Octave hinzugeſetzt, es wird aber dabey bemerkt, daß ſich dieſer Intervallen nur einige Sänger bedienen, und daß ſie ſelten gebraucht werden.

Nothwendigkeit der sieben Töne, oder Noten wird auf folgende Art erklärt: So wie nach sieben geendigten Tagen eben dieselben wiederkehlt werden, und stets der erste und der achte mit einerlei Namen benannt wird, so muß auch der erste und der achte Ton mit einerlei Zeichen angedeutet werden, weil wir fühlen, daß sie in einer natürlichen Uebereinstimmung mit einander stehen, wie D — d. (Es ist wunderbar, daß Guido hier nothwendige sieben Töne, und doch nur sechs Intervallen annimmt. Man sieht hieraus, daß es zwar hellen in seinem Kopfe, als in den Köpfen mancher seiner Zeitverwandten gewesen seyn mag; aber licht ist doch noch nicht in dem seinigen gewesen, weil er sonst unmöglich in solche Widersprüche hätte verfallen können. Septem discrimina vocum, sagt er dem Dichter selbst nach, und nimmt doch nur sechs Intervallen an?) Es giebt zwar mehrere Töne (fährt Guido fort), aber es sind keine neuen, sondern nur eine Erneuerung und Wiederholung der erstern. Aus dieser Ursache bezeichnen wir nach dem Beyspiel des Boethius und der alten Musikgelehrten alle Töne mit sieben Buchstaben, anstatt daß einige unverdrossene Neuere nur vier Zeichen gebrauchen, den fünften Ton aber immer und überall mit eben demselben Zeichen andeuten. a)

Im sechsten Kapitel kommt Guido noch einmal auf die Eintheilung des Monochords, und sagt, daß bey der Octave die Saite stets in zwey gleiche Theile, bey der Quinte in drey, bey der Quarte in vier, bey dem ganzen Ton in neun, und so weiter in desto mehr Theile getheilt werde, je kleiner die Töne sind. Sodann folgen Erklärungen der Namen Diapason, Diapente, Diatessaron ꝛc.

Im siebenten Kapitel werden die Verwandtschaften der Töne oder die Consonanzen erklärt, wobey Guido zur Vorstellung der Quarten und Quinten sich folgender Figur bedient.



Das andere Kapitel handelt von anderen Verwandtschaften und von b und ♮. Der Gebrauch, welchen man zu Guido's Zeiten vom runden b und ♮ machte, ist dem unsrigen völlig gleich, man wollte nehmlich durch das hinzu gesetzte b dem F eine reine Quarte verschaffen.

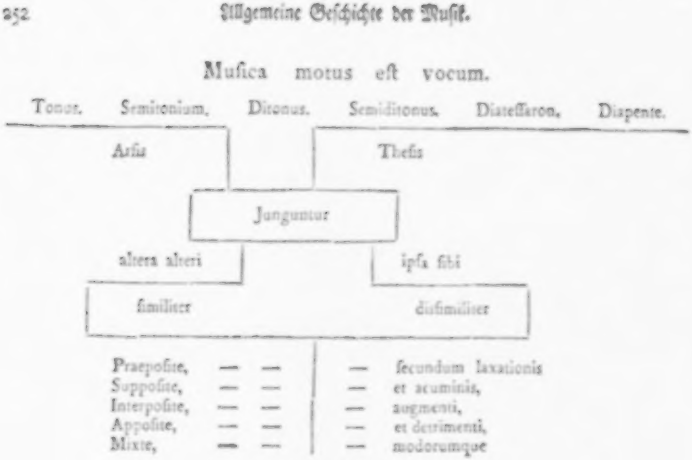
Im neunten, zehnten und eilften Kapitel wird von der Aehnlichkeit der Töne im Gesang, von den Modis, von der Erkenntniß und Verbesserung eines falschen Gesangs und von dem Hauptton einer Melodie gehandelt. — Im zwölften und dreyzehnten von der Theilung der vier Tonarten (modorum) in acht, und von der Höhe und Tiefe derselben. Es ist die gewöhnliche Lehre von den Tonarten und ihrer Eintheilung in authentische und plagalische. Das vierzehnte Kapitel beschäftigt sich mit den Tropen und mit den Wirkungen der Musik. Der Unterschied der Tropen (man muß Tonarten darunter verstehen) sey so groß (sagt Guido), daß sie ein Geübter eben so deutlich und sicher von einander unterscheiden könne, als jemand, der viele Nationen kennen gelernt habe, deren ersten Anblick den Griechen, den Spanier, den Römer, den Deutschen und den Franzosen von einander zu unterscheiden wisse. Von den Eigenschaften der Tropen sagt er, sie seyen der Verschiedenheit der menschlichen Gemüther angemessen, so daß der eine Mensch durch den gebrochenen Gang (fractis saltibus) des zweyten Antzentischen, ein anderer durch das Angenehme des dritten Plagalischen, ein

a) Auf dem Inhalt dieses Kapitels läßt sich schließen, daß in der Octave kein anderer Gebrauch b kannt war, als der, welcher durch die Vereinigung einer Männer- und Knabenstimme entsteht.
müßte, und daß von

dritter durch das Geſchwäzige des vierten Aufgenommen, und ein vierter durch die Süßigkeit des vierten Plagaliſchen ꝛc. vorzüglich ergezt werde. Als Beweiſe der großen Wirkung der Muſik werden die bekannten Erzählungen der Alten angeführet, wobei auch David und Saul nicht vergeſſen iſt.

In dem folgenden funfzehnten Kapitel de commoda componendi modulatione, wird geſagt: ſo wie es in der Poeſie Buchſtaben, Silben, Theile, Füße und Verſe gebe, ſo gebe es in der Harmonie Klänge oder Töne, deren einer, zwei, drei auf eine Sylbe gebracht, und wieder einzeln oder doppelt zu Neumen oder zu Theilen des Geſangs werden: einer oder mehrere ſolcher Theile machen ſodann eine Diſtinction oder einen bequemen Platz zum Athemholen aus. Dieß iſt eigentlich die muſikaliſche Rhythmik des Guido, worin von den Verhältniſſen aller Theile eines Geſangs unter einander gehandelt wird. Er unterſcheidet auch einen metriſchen und proſaiſchen Geſang, und giebt überhaupt verſchiedene Regeln, die allenfalls noch in unſeren Zeiten brauchbar ſind. Die Neumen und Diſtinctionen ſollen mit einander im Verhältniß ſtehen, ſo wie es in den Ambroſianiſchen Geſängen ſey. Er vergleicht die Neumen mit den poetiſchen Füßen, und die Diſtinctionen mit den Verſen. Die Neumen ſind entweder Daktylen, Spondeen oder Jamben, und die Diſtinctionen alsdann entweder Tetrameter, Pentameter oder Hexameter. Es ſoll auch jeder Geſang mit dem Gegenſtand deſſelben übereinſtimmen; bei traurigen Gegenſtänden ſollen die Neumen ernſthaft, bei ruhigen heiter, und bei glücklichen fröhlich ꝛc. ſeyn. Zulezt giebt Guido noch die Regel, daß alles, was er in dieſem Kapitel geſagt habe, weder zu ſelten noch zu häufig, ſondern mit Verſtand angewendet werde.

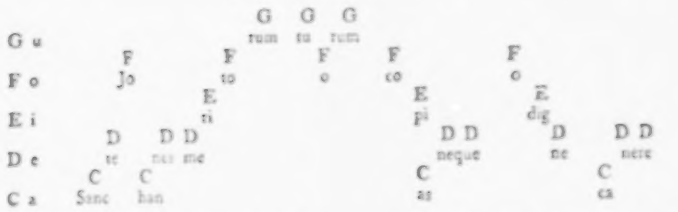
Von der großen Mannigfaltigkeit der Töne und Neumen handelt das ſechzehnte Kapitel. Man verwundere ſich nicht (ſängt Guido an), daß eine ſo große Menge verſchiedener Geſänge aus ſo wenigen, und nur auf ſechſerlei Art mit einander zu verbindenden, Tönen gebildet werden kann. Aus den wenigen Buchſtaben werden ebenfalls Silben in großer Menge gebildet, und wie manches Versmaß entſteht aus wenigen Füßen, die alle unter ſich wieder ſo große Mannigfaltigkeit ſchön ſind? Hierauf zeigt er, wie mancherlei Neumen durch die ſechs Arten, nach welchen die Töne wohlklingend mit einander verbunden werden können, hervor zu bringen ſind. Dieſe Verbindung geſchieht entweder per arſin (aufſteigend), oder per theſin (abſteigend), ſodann auch ſo, daß beide mit einander verbunden, das heißt: daß die Intervallen in einer und eben derſelben Melodie ſowohl aufſteigend als abſteigend, vermiſcht gebraucht werden. Die ſämmtlichen verſchiedenen Arten dieſer Verbindung der Töne unter einander hat Guido in folgender Tabelle vorgeſtellt:



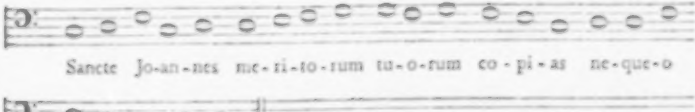
Im ſiebenzehnten Kapitel: Quod ad cantum redigitur omne, quod ſcribitur, wird eine Regel zu einer neuen Art von Compoſition aus dem Stegreife gegeben, von welcher Guido ſelbſt ſagt, daß ſie ſehr nützlich zu gebrauchen, aber bisher unerhört (inauditum argumentum) geweſen ſey. Er nimmt an, daß ſo wie alles, was geſagt wird, auch geſchrieben werden könne, ſo müſſe auch alles wie Buchſtaben bezeichnet werden können, was geſungen wird. Im Singen könne kein Ton ohne Hülfe eines der fünf Vokale hervorgebracht werden, und durch ihre Veränderung entſtehe eine angenehmer Wohllaut, eben ſo in den Geſängen und Reimen, wie in den Wörtern der Sprache. Dieſe fünf Vokale ſollen daher unter die Buchſtaben des Monochords geſetzt, und weil ihrer nur fünf ſind, ſo oft wiederholt werden, bis jeder Buchſtab ſeinen Vokal erhalten hat, auf folgende Weiſe:

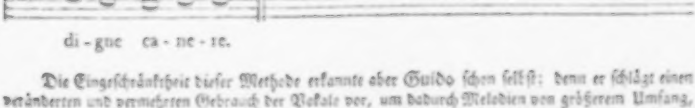
Γ A B C D E F G a b c d e f g a
a e i o u a e i o u a e i o u a

Nun ſoll man irgend einen Vers nehmen und nach den darin enthaltenen Vokalen die Töne ſuchen, um auf dieſe Weiſe eine neue Melodie zu bekommen. Guido wendet ſeine Lehre auf das „Sancte Joannes meritorum tuorum copiæ nequeo digne canere“ an, und bringt nach der Folge der darin liegenden Vokale folgende Melodie heraus:



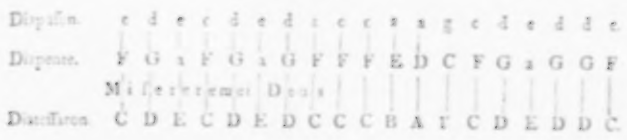
Man ſieht leicht, daß auf eine ſolche Art ſtets nur eine ſiebentönige Melodie hervor zu bringen iſt, daß folglich der Vorſchlag des Guido, die fünf Vokale unter alle Buchſtaben der ganzen Scala zu ſetzen völlig unnütz war. Dennoch giebt dieſe Lehre, ſo unvollkommen ſie auch an ſich iſt, einen Beweis von dem Erfindungsgeiſt des Guido, und die Melodien, welche dadurch entſtehen konnten, mögen ſeinem Zeitalter angemeſſen genug geweſen ſeyn. Damit der Leſer urtheilen könne, wie eine ſolche Melodie ungefähr klingen würde, wollen wir die eben angegebene in neuere Noten ſetzen, in welchen ſie folgendes Anſehen bekommt:



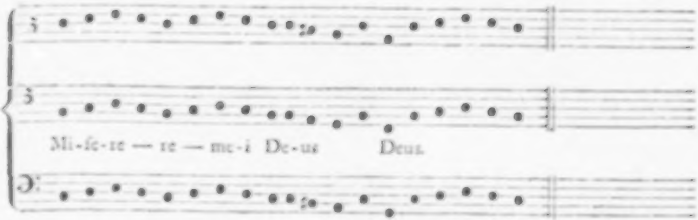


Die Eingeſchränktheit dieſer Methode erkannte aber Guido ſchon ſelbſt: denn er ſchlägt einen veränderten und vermehrten Gebrauch der Vokale vor, um dadurch Melodien von größerem Umfang, und überhaupt mehrere Freyheit in der Fortſchreitung zu erhalten. Das bisher Angeführte iſt aber ſchon hinreichend, die wahre Beſchaffenheit dieſer Art zu komponiren, zu beurtheilen, die zu Guido's Zeiten wohl brauchbar ſeyn konnte, aber in unſerer vollkommener ausgebildeten Kunſt durchaus nicht mehr anwendbar iſt.

Im achtzehnten Kapitel wird de *Diaphonia*, id eſt, Organi praecepto gehandelt. In der vor mir liegenden alten Handſchrift heißt es nur: *de Organo*. Iſt einer der merkwürdigſten Kapitel im ganzen Micrologo, weil es uns einen Begriff von den erſten Verſuchen giebt, die man in der gleichzeitigen Verbindung der Töne, oder in der Harmonie, nach der neuern Bedeutung dieſes Wortes gemacht hat. Diaphonie iſt nach der Erklärung des Guido eine Abſonderung der Töne, welche Organum genannt wird, weil die abgeſonderten Töne wohlklingend diſſoniren, und diſſonirend wohlklingen (cum disjunctae ab invicem voces et concorditer diſſonant, et diſſonanter concordant). Sie entſteht, wenn einer Melodie die Quarte von unten und ſodann deren höhere Octave oder die Ober-Quinte des Geſangs beygefügt wird, ſo daß nun drey ſolche Töne zugleich mit einander fortſchreiten. Von einer ſolchen Diaphonie giebt Guido folgendes Exempel:



In der Mitte iſt die Hauptmelodie, unten das ſo genannte Organum, und oben die Vorbegleitung des Organum. In Noten wird der Leſer ſogleich ſehen, daß dieſe Harmonie in lauter Quinten, Quarten und Octaven beſteht:



Doch dieſe Art von Diaphonie erklärt Guido ſelbſt für hart, und ſchlägt eine weichere vor, die er die ſinnige nennt, (naſſer vero mollis) und worin er weder das Semitonium noch die Quinte, ſondern nur den ganzen Ton, die große und kleine Terz und die Quarte aufnimmt. Der kleinen Terz giebt er indeſſen unter dieſen Intervallen den letzten, der Quarte aber den erſten Platz. Von den Tonarten, die er Tropen nennt, hält er einige zur Diaphonie für bequem, andere für bequemer und noch andere für die bequemſten. Dieſe mehrere oder mindere Brauchbarkeit der Tonarten zur Diaphonie hängt von der größern oder geringern Anzahl conſonirender Intervallen ab, die ſie in ihrem Umfange faſſen. In dieſer Rückſicht iſt nach Guido's Erklärung der Tritus, wodurch man unter den acht Kirchentönen den fünften und ſechſten, beide in die dritte Klaſſe gehörig, zu verſtehen hat, der bequemſte von allen, und eben deswegen von Gregorius am meiſten gebraucht worden.

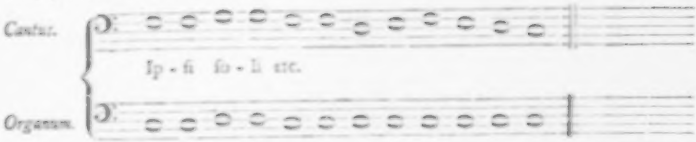
Nach den erläuterten Vorſchriften von der Diaphonie werden nun im neunzehnten Kapitel zu noch beſſerer Erkenntniß derſelben mehrere Beyſpiele gegeben, von welchen einige angeführt zu werden verdienen, weil man am beſten daraus ſehen kann, daß Guido im Gebrauch der Harmonie zwar noch nicht weit, aber doch ſchon weiter als ſeine Vorfahren gegangen iſt. Die Diaphonie in Quarten, Quinten und Octaven, welche Guido hart nennt, war ſchon hundert Jahre früher, zur Zeit des Hucbald bekannt, der ſie auch zuerſt beſchrieben hat: aber den gleichzeitigen Gebrauch der Terzen und Secunden, ſcheint Guido zuerſt eingeführt zu haben. Vor ſeiner Zeit wurde die Terz allgemein für ein diſſonirendes Intervall gehalten, er hat es aber (wenigſtens höchſtwahrſcheinlich) zum Rang eines conſonirenden erhoben. Von den noch frühern Arten der Diaphonie oder des Organum, welche die Franken ſchon unter Carl dem Großen von den Römiſchen Sängern gelernt haben (Similiter

erudierunt Romani cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi, worunter nicht die Kunst auf der Orgel zu spielen, sondern bloß diese Diaphonie im Gesang verstanden werden muß) können wir uns jetzt keinen Begriff machen; es ist aber wahrscheinlich, daß sie noch unvollkommener, als selbst die Hucbaldische war, und an die Guidonische bey weitem nicht reiche.

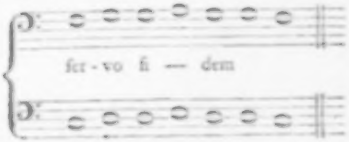
Das erste Beyspiel, welches Guido von seiner Art von Diaphonie oder Organum giebt, ist aus dem Tritus genommen:

F	F	G	G	F	F	D	E	F	E	D	C
I p	f i	f o	l i								
C	C	D	D	C	C	C	C	C	C	C	C

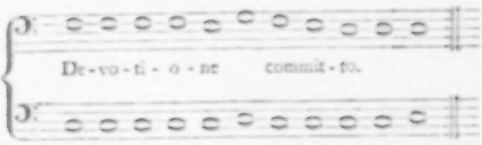
und sieht in Noten so aus:



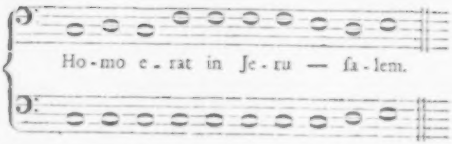
Die Verschiedenheiten dieser Diaphonie, die Guido auch Distinctionen nennt, sind wirklich groß. Einmal geht ein solcher Gesang vom Anfang bis zu Ende in lauter Quarten fort, z. B.



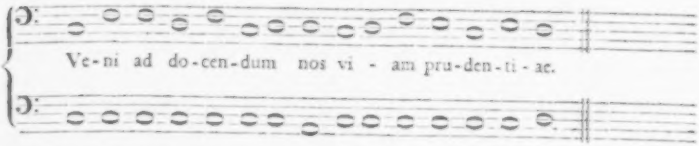
Sodann laufen die Stimmen gegen das Ende in den Einklang zusammen, welches nach der Sprache des Guido ein *Occursus* heißt, z. B.



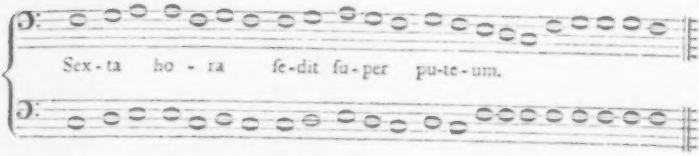
Dieser Occursus ist sehr mancherley und meistens so sonderbar, daß ihn neuere Ohren gewiß nicht schön finden würden. Um den Begriff dieser Materie vollständig zu machen, wollen wir noch einige Beyspiele des Guido in neueren Noten geben, ohne Rücksicht auf seine Notation zu nehmen, die sich hier überall gleich und nur die gewöhnliche Buchstaben-Notation ist.



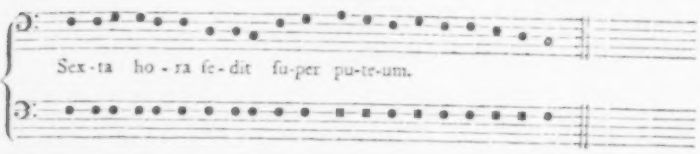
Die folgende Diſtinction iſt im Deutero E, worin nach Guido's Meinung das Zuſammenlaufen der großen Terz ſchön klingt:



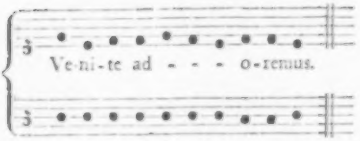
Noch ſonderbarer klingt das folgende Beyſpiel, worin das Organum die Oberſtimme überſteigt:



Es wird aber dennoch durch das folgende an Mißklang übertroffen, in welchem die Singſtimme ſtets die tiefern Töne hat, und das Organum vom Anfang bis ans Ende auf einerley Ton bleibt:



Das erträglichſte Beyſpiel dieſer Art iſt das letzte in dieſem Kapitel, worin von der großen und kleinen Terz ein ſolcher Gebrauch gemacht wird, wie er allenfalls noch in unſern Tagen Statt finden könnte:



Wenn man dieſem Beyſpiel eine Art von Takteintheilung geben wollte, ſo würde es in folgender Geſtalt erſcheinen, und ſodann allen vorhergehenden Beyſpielen weit vorzuziehen ſeyn:

Dieſe Proben zuſammen genommen, werden hoffentlich hinreichend ſeyn, uns einen Begriff von der Art von Melodie und Harmonie zu geben, die man zu Guido's Zeiten hatte und ertragen konnte. Was Gerbert von der Harmonie des Hucbald ſagt: Melotheta noſtris fomachum moverem. ſi iis hic aliquid adderem etc. kann man auch noch von der um hundert Jahre ſpätern Harmonie und Melodie des Guido ſagen, und ob man ihm gleich das Verdienſt nicht abſprechen kann, den Gebrauch einiger neuen Intervallen zuerſt gewagt zu haben, ſo iſt doch unter ſeinen Händen alles noch ſo roh geblieben, daß man ſich wundern muß, wie ein ſolcher Componiſt das Aufſehen unter ſeinen Zeitverwandten machen konnte, welches er wirklich gemacht hat.

Das zwanzigſte und letzte Kapitel des Micrologs handelt endlich von der Erfindung der Conſonanzen durch die Schmiedehämmer, nach der bekannten von Boethius erzählten Geſchichte. Pythagoras toll dieſe Erfindung gemacht haben, indem er vor einer Schmiede vorbey ging: Es iſt aber nicht der Mühe werth dieſe Fabel hier zu wiederholen, da es längſt erwieſen iſt, daß Pythageras ſo wenig durch die Schmiedehämmer, als durch ſeine mit verſchiedenem Gewichte angeſpannten Saiten die Verhältniſſe der Conſonanzen finden konnte, weil neuere Erfahrungen gelehret haben, daß Saiten, wenn ſie auch durch ein den muſikaliſchen Verhältniſſen angemeſſenes Gewicht ausgedehnt werden, dennoch nicht den Ton von ſich geben, den das Gewicht erwarten ließ. Die Sache iſt und bleibt daher eine Fabel.

§. 33.

II. Der zweyte Traktat des Guido unter dem Titel: Regulae muſicae, iſt in Verſen, und wird in vielen Abſchriften als der zweyte Theil des Micrologs gefunden. Er iſt aber von Guide ſeinem Antiphonario als Prolog vorgeſetzt worden, und enthält eben deßwegen hauptſächlich die Art von Unterricht, die zum Notenleſen, oder zum Treffen eines Geſangs gehört. Jedoch hat Guido auch Dinge mit einfließen laſſen, die überhaupt zur Kenntniß des Weſens der Kunſt führen können, die auch bisweilen von ſolcher Beſchaffenheit, oft ſogar ſo fein ſind, daß man ſie ihm kaum zutrauen ſollte, und daß man ſie wenigſtens nicht mit ſeinen rohen Melodien und Harmonien reimen kann. Man muß daraus ſchließen, daß ſeine Wiſſenſchaft größer war als ſeine Kunſt, und daß er Begriffe von der Kunſt hatte, die er noch nicht praktiſch anwenden konnte.

Diesem Prolog hat Guido wiederum ein Acrostichon vorgesetzt, worin die Buchstaben seines Namens enthalten sind:

*G*liscunt corda meis hominum mollita Camenis,
*U*na mihi virtus numeratos contulit ictus,
*I*n coelis summo gratissima carmina fundo,
*D*ans aulae Christi munus cum voce magistri,
*O*rdine me scripsi, primo qui carmina finxi.

Den Anfang macht er mit einer richtigen, aber etwas derben Vergleichung eines Sängers und Musikers:

Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.
Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia.
Caeterum tonantis vocis si laudent acumina,
Superabit philomelam vel vocalis asina.
Quare eis esse suum tollit dialectica.
Hac de causa rusticorum multitudo plurima,
Donec frustra vivit, mira laborat insania,
Dum sine magistro nulla discitur antiphona.

Freye Uebersetzung.

Ein Singer und ein Musicus
Sind himmelweit verschieden.
Der Eine lehrt, was er gelernt,
Und ist damit zufrieden:
Der Andre weiß, was seiner Kunst
Gesetze ihm befehlen;
Sie lehrt durch stumme Zeichen ihn,
Und nicht durch fremde Kehlen. —
Kann einer Donnerstimme Schall
Eu'r Kennerohr vergnügen,
So muß bey Euch die Nachtigall
Dem Esel unterliegen. —
Mechanisch handelt nur das Thier,
Der Mensch verfährt nach Gründen;
Wo ist nach diesem Maßstab nun
Eu'r Singervolk zu finden?
Die eing'ge Ehre, die ihm bleibt,
Sind ein Paar gute Lungen;
Gleich Gimpeln lernt es nur, was man
Ihm zehnmal vorgesungen.

Hierauf giebt er den Rath, die von schlechten Sängern verschmäheten Noten zu lernen, die hier nichts andres als die sieben nach Verschiedenheit der Octaven groß oder klein, geschriebenen ersten Buchstaben des Alphabets sind, welchen aber, wie er hier wiederholt sagt, einige das Griechische Gamma vorsetzen:

Gamma Graecum quidam ponunt ante primam litteram.

Sodann folgt die Eintheilung des Monochords, genau so, wie sie schon im Microlog beschrieben worden ist. Nach diesen Verhältnissen wird am Ende dieser Lehre gesagt, müssen Cymbala, Orgeln und alle musikalische Instrumente eingerichtet werden:

At si cymbala formantur musicorum opere,
Hae mensurae sunt cavendae maxime in pondere.
His mensuris comparantur et canora organa,
Et quaecunque rite fiunt musicorum vascula.

Von der Verbindung der Intervallen, von der Erhöhung und Erniedrigung der Töne, vom Unterschied der Töne, von den vier Arten der Töne (Tonarten), von ihrer Nachbarschaft und Verwandtschaft, von den vier in acht vertheilten Tropen, von den authentischen und plagalischen Tönen, wird nur in sehr kurzen Abrissen gehandelt. Von den authentischen und plagalischen Tonen heißt es:

Alii cantus sunt authenti, graves plagas nominant.
Dumque quatuor in tonis hoc utrumque supputant,
Octo formulas tonorum vel modorum indicant.

An den Schlüssen, von welchen zunächst gehandelt wird, erkennt man die Tonart eines Gesangs:

Quamvis omnes voces cantus aeque modos habeat,
Eius tamen erit modi, quem finalis resonat.

Hierauf kommt Guido abermals auf die Buchstaben-Notation und sagt, daß er sie als die beste befunden habe:

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
Si adhibeatur utantur saltem tribus mensibus.

Er giebt hierauf ein Beyspiel dieser Notation, die wir aber schon auf ähnliche Art im Microlog gehabt haben, nehmlich mit über den Text geschriebenen Buchstaben.

Aber nun sagt Guido, daß man, um der Kürze willen, auch Neumen statt der Buchstaben [61]) gebrauchen könne, wenn sie mit Buchstaben und linien verbunden werden:

61) So wie das Wort Neuma bisher von Guido gebraucht worden ist, hat es einen kurzen melodischen Satz oder eine Passage bedeutet; hier aber versteht er eine Note darunter, eine Bedeutung, die dieß Wort schon lange vor seiner Zeit hatte. Der ungenannte Erklärer des Hugo von Reutlingen sagt vom Gregorius M. in seinem Werk: Flores musicae omnis cantus Gregoriani: Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit, et neumavit seu notavit. Und bald darauf: Omnibus clavibus et lineis quae in neuma seu nota musicali requiruntur. Daß also neumare heiße, notas verbis musicis decentandis superaddere, ist kein Zweifel, aber ob nicht unter dem Worte Neuma eine besondere Art von Noten verstanden werde, ist eine andere Frage. Gregorius hat der allgemeinsten Meinung nach sein Antiphonarium mit Buchstaben notirt, und die Geschichtschreiber nannten dieß neumare, Guido aber unterscheidet hier die Neumen von den Buchstaben, und giebt für sie besondere Zeichen an.

Cauſa vero breviandi neumas ſolent fieri,
Quae ſi curioſae fiant, habentur pro litteris,
Hoc ſi modo diſponantur litterae cum lineis.

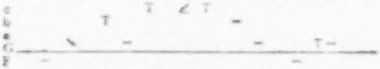
Die Probe dieſer Notation iſt beym Gerbert nicht angegeben; ſie findet ſich aber in der alten vor mir liegenden Handſchrift auf folgende Art:

Spera in domino et fac bo-ni-tatem.

Die linie und die drey vorderſten Buchſtaben C D F ſind roth, zwey Dinge, die ſich der Leſer leicht hinzu denken kann, ohne daß beyde hier ebenfalls roth abgedruckt zu werden brauchen. Die linie iſt höchſt wahrſcheinlich unſer C Schlüſſel, nur eine Octave tiefer. Im folgenden Beyſpiel, welches ebenfalls nicht beym Gerbert zu finden iſt, von welchem aber der Text ſagt, daß dieſe Art Notation durch Erweiterung der Kunſt entſtanden ſey:

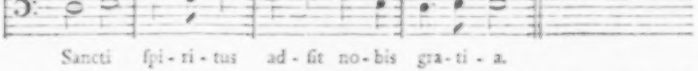
Dehinc ſtudio creſcente inter duas lineas,
Vox interponitur una, nempe quaeris ratio,
Varius ut ſit in rebus varia poſitio

ſcheint auch unſer G Schlüſſel (nur wieder eine Octave tiefer) angegeben zu ſeyn. Z. B.



Sancti ſpiritus adſit nobis gratia.

Es iſt zwar hier ebenfalls nur eine linie befindlich, aber zu vermuthen, daß von den andern Buchſtaben aus die Zeichen in gerader linie ſtehen und berechnet werden müſſen. Nach einer ſolchen Theorie könnte dann die letzte Melodie ungefähr auf folgende Art in neuere Noten übertragen werden:



Sancti ſpi-ri-tus ad-ſit no-bis gra-ti-a.

Daß Guido den C und F Schlüſſel erfunden und eingeführt habe, wird aus der Folge deutlich, wo geſagt wird, daß zu beſſerer Unterſcheidung der Töne einige linien mit Farben bezeichnet werden:

Vt proprietas ſonorum diſcernatur clarius,
Quaedam lineas ſignamus variis coloribus:
Vt quo loco quis ſit tonus, mox diſcernat oculus.

Die Farben, womit dieſe linien bezeichnet werden, ſind beſtimmt angegeben, nehmlich die gelbe und die rothe:

Ordine tertiae vocis ſplendens crocus radiat,
Sexta ejus ſed affinis flavo rubet minio:
Eſt affinitas colorum reliquis indicio.

Die dritte Stimme vom A, von welchem eigentlich die Scala anfängt, (da noch der eigenen Erklärung des Guido das Gamma von Neueren hinzu geſetzt iſt) iſt alſo die Terz C und wird als ein Schlüſſel zu den übrigen zwien gelb gezeichnet; die ſechſte Stimme vom A iſt unſer F, und wird ebenfalls als ein Schlüſſel zu den anderen Linien, oder auch zu den Zeichen, die in gleichen Richtungen hinter einander ſtehen, roth bezeichnet. Von dieſer Einrichtung ſcheinen unſer C und F Schlüſſel ihren Urſprung genommen zu haben. Wenn ſich bey dieſen Neumen weder Buchſtabe noch Farbe findet (ſährt Guido fort), ſo ſind ſie wie ein Brunnen ohne Schöpfeimer, deſſen Waſſer, wenn es auch noch ſo reichlich fern ſollte, niemand nutzen kann:

At ſi litera vel color neume non intererit,
Tale erit, quaſi funem dum non habet puteus.
Cuius aquæ, quamvis multæ, nil profunt videntibus.

Dieß iſt der Hauptinhalt dieſes verſificirten Prologs, in ſo weit er zur Kenntniß deſſen dienen kann, was Guido nach dem Geiſte ſeines Zeitalters in der Muſik geleiſtet hat. Das Uebrige enthält außer einigen näheren Erläuterungen zum Gebrauch der Buchſtaben, Linien und Neumen ꝛc. noch eine Selbſtſchätzung ſeiner Arbeit:

Feci regulas aptas, et antiphonarium
Regulariter perfectum contuli cantoribus,
Quale numquam habuerunt reliquis temporibus.

und zuletzt eine Bitte an ſeine geiſtlichen Brüder, daß ſie ihn und ſeine Gehülfen bey ſeiner großen Arbeit in ihr Gebet mit einſchließen mögen. Auch für den Abſchreiber des Werks ſollen ſie beten:

Operis quoque ſcriptorum adiuvate precibus.

§. 74.

III. Auf dieſen Prolog in Verſen folgt in der vor mir liegenden Handſchrift unmittelbar ein anderer in Proſa, welcher urſprünglich dem erſten beygefügt geweſen zu ſeyn ſcheint, in dem Gerbertſchen Abdruck aber die beſondere Ueberſchrift hat: *Regulæ de ignoto cantu.* Beym Gerbert ſind auch noch ein Epilog, de modorum formulis et cantuum qualitatibus und folgende Kapitel:

De motione et vocis acumine, ſeu gravitate;
De integritate et diminutione;
De conſonantia, ſeu minus convenientia vocum earumdem;
De affinitatibus diverſarum vocum;
De proprio vel adiectivo accidente unitvique;
De modorum quatuor generibus, eorumque partitione cum differentibus diſtinctionibus;
De formulis differentiarum, et earum proprietatibus;

beſtandlich, die aber dem Guido nicht zu gehören ſcheinen, und dem Prolog wahrſcheinlich von einer ſpätern Hand beygefügt ſind.

Der Prolog iſt daher hier unſer Hauptaugenmerk, um ſo mehr, da Guido ſeine Lehre von der Notation darin ausführlicher und deutlicher entwickelt, als im Microlog und im verſificirten Prolog geſchehen iſt. Den Anfang macht Guido abermals mit Klagen über die Sänger ſeiner Zeit: Temporibus noſtris ſuper omnes homines fatui ſunt cantores. Ihre Unwiſſenheit muß entweder ſehr groß, oder ihr neidiſches Betragen und ihre ungünſtige Aufnahme ſeiner Lehre außerordentlich drük-

kend für ihn gewesen seyn. In jeder Kunst (sagt er daher) nehmen wir zu, und lernen mit der Zeit mehr, als uns von einem Meister gelehret worden ist. Ein Knabe, der das Psalmbuch einmal durchgelesen hat, kann hernach auch andere Bücher lesen; der Landmann erwirbt sich durch Uebung eine Kenntniß im Feldbau; wer einen Weinstock beschneiden, einen Baum pflanzen, einen Esel beladen gelernt hat, kann das nehmliche stets, und lernt es noch immer besser. Aber mit unsern Sängern ist es ganz anders. Wenn sie auch hundert Jahre hindurch täglich singen, so lernen sie doch ohne Lehrmeister nicht die kleinste Antiphone treffen, und verlieren damit so viele Zeit, daß sie in derselben die ganze geistliche und weltliche Gelehrsamkeit hätten lernen können. Sie vernachlässigen sogar den Gottesdienst, um sich stets im Singen zu üben, und lernen es doch nie vollkommen. Wenn sie dann in der Kirche singen, so stimmen weder Schüler noch Lehrer mit einander überein; daher es denn gekommen ist, daß es nicht nur eines oder einige Antiphonarien, sondern so vielerley giebt, als sich Lehrer bey den einzelnen Kirchen finden. Das Antiphonarium Gregors wird jetzt nicht mehr genannt; man hat nun Antiphonarien von Leo, Albert oder von irgend einem andern. Wenn es nun schon so schwer ist, eines recht zu lernen, so muß es bey so vielen völlig unmöglich seyn. Guido will daher durch seine Lehre nach ordentlichen Kunstregeln solche Verschiedenheiten abschaffen, und den Gesang überall zur Einförmigkeit zurückführen.

Um dieß zu bewerkstelligen, erklärt er nun seine Notation. Jeder Ton, so viel ihrer auch in einem Gesange vorkommen können, muß stets seine gewisse und bestimmte Stelle erhalten. Um diese Stellen desto besser unterscheiden zu können, werden Linien gezogen, und einige Töne auf die Linien selbst, andere aber zwischen sie in die Spatia gesetzt. Alle Töne, welche auf einer Linie oder in einem Spatio stehen, klingen überein. Damit man auch wisse, was für Linien oder Spatia einerley Ton haben, so werden sowohl den Linien als den Spatiis Buchstaben vorgesetzt, und Farben beygefügt, wodurch angedeutet wird, daß alle Linien und Spatia, die einerley Buchstaben und einerley Farbe haben, auch einerley Ton haben müssen, und so umgekehrt. Wenn auch die Stellung der Neumen oder Noten noch so richtig ist, so ist sie doch unverständlich und taugt nichts, wenn nicht die Buchstaben und Farben hinzu kommen.

Hiezu gebrauchen wir (fährt Guido fort) zwey Farben, nehmlich die gelbe und die rothe, die ein sehr nützliches Hülfsmittel sind, sowohl den Ton als den Buchstaben des Monochords zu finden, mit welchem jedes Neuma im Verhältniß stehe; man muß aber das Monochord und die Verschiedenheiten der Töne (sonorum formulas) sehr in seiner Gewalt haben. Wir haben auf dem Monochord sieben Buchstaben. Die gelbe Farbe zeigt den dritten Buchstaben nehmlich C, und die rothe den sechsten, nehmlich F an, die Farben mögen sich nun auf oder zwischen den Linien finden. Auf der dritten Stelle unter der gelben Linie ist also das A und deutet den ersten oder zweyten Ton an;[52]) über diesem A zunächst der gelben Linie das B für den dritten oder vierten Ton; auf der gelben Linie selbst das C für den fünften oder sechsten Ton. Ueber der gelben Linie oder auf der dritten Stelle unter der rothen findet sich der vierte Buchstabe D für den ersten oder zweyten Ton. Die der rothen Linie zunächst befindliche Stelle hat den fünften Buchstaben E für den dritten und vierten Ton. Auf der rothen Linie selbst ist der sechste Buchstabe F für den fünften und sechsten Ton; zunächst über der rothen Linie der siebente Buchstabe G für den siebenten und achten Ton. Die übrigen Töne werden

52) Diese Angabe zweyer Töne für eine Stelle oder für einen Buchstaben entsteht daher, weil Guido zugleich für jeden Buchstaben die damit in Beziehung stehende authentische und plagalische Tonart andeuten will. Es ist indessen nicht ganz verständlich. Doch kann man in Rücksicht auf die Hauptsache wohl begreifen, was Guido eigentlich sagen will.

ſodann auf ähnliche Art fortgeſetzt, weil ſie den vorhergehenden in allem gleich ſind. Zu größerer Deutlichkeit dieſer Lehre giebt Guido folgende Figur:

VII.	G	VIII.	I	dd	II.
			V	cc	VI.
V.	F	VI.	III	♯♯	IV.
III.	E	IV.	I	aa	II.
I.	D	II.	VII	g	VIII.
			V	f	VI.
V.	C	VI.	III	e	IV.
III.	B	IV.	I	d	II.
			V	c	VI.
I.	A	II.	III	♯	IV.
			I	a	II.
VII.	Γ	VIII.			

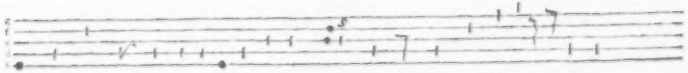
Wer indeſſen in dieſer Notation recht fortkommen will, (ſagt Guido am Schluß) muß einige Geſänge ſo auswendig lernen, daß er vermittelſt der Neumen ſogleich fühle, wie die Töne klingen müſſen. Es ſey ein großer Unterſchied, etwas auswendig wiſſen, und etwas auswendig ſingen. Das erſte ſey nur Klugen und Geſchickten, das zweyte aber oft den Unwiſſenden und Ungeſchickten möglich. Zuletzt ſpricht Guido noch von einer Art von Vortrag, nehmlich wie die Töne fließend, gezogen, abgeſondert, langſam, zitternd, geſchwind ꝛc. vorgetragen werden ſollen, wie ein Geſang in Theile abgetheilt wird, ob der folgende Ton gegen einen vorhergehenden höher, tiefer oder einklängig ſeyn muß; die Erklärung dieſer Dinge ſpart er aber zu einer mündlichen Unterredung auf, und ſagt, es ſey leicht, ſie durch die Figur der Neumen zu erklären, wenn ſie, wie ſichs gehört, mit Fleiß gemacht ſind. Es wäre beſſer geweſen, wenn Guido dieſen Unterricht ſogleich ſchriftlich gegeben hätte.

§. 36.

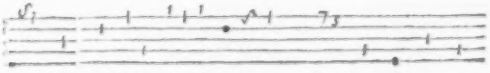
IV. Von der Epiſtel des Guido an ſeinen Freund Michael im Kloſter Pomposa, de ignoto cantu, iſt zwar ſchon in ſo weit geredet worden, als der Inhalt derſelben auf hiſtoriſche Umſtände Beziehung hat. Aber von dem darin enthaltenen neuen Unterricht in der muſikaliſchen Zeichenlehre oder Notation iſt noch nichts geſagt. Guido hat, wie man wohl ſehen kann, Schwierigkeiten gefunden, ſeine Lehre recht begreiflich zu machen, und daher immer neue Mittel und Wege dazu aufgeſucht. In dieſer Epiſtel bedient er ſich ebenfalls wieder einer neuen Lehrmethode, und ſagt nebenher noch manches, was uns mit dem Zuſtande der Muſik in ſeinem Zeitalter immer näher bekannt machen kann.

Zur Kenntniß des Unterſchieds der Töne wird vor allen Dingen der Gebrauch des Monochords empfohlen. Wenn du die Buchſtaben, welche jedes Neuma hat, auf dem Monochord anſchlägſt, ſo kannſt du den Unterſchied des Tons eben ſo gut von dieſem Inſtrumente, als von einem lebenden Meiſter lernen. Jedoch iſt dieſe Regel nur für Anfänger gut, taugt aber nichts, wenn man ſich lange ihrer bedienen will. Ich habe, (fährt Guido fort) viele ſcharfſinnige Philoſophen gekannt, welche zur Erlernung dieſer Kunſt nicht bloß Italiäniſche, ſondern auch Franzöſiſche und Deutſche, ja ſelbſt Griechiſche Lehrmeiſter annahmen, die aber, weil ſie ſich bloß auf dieſe Regel verließen, nie (ich will nicht ſagen Muſiker, ſondern nur) gute Sänger werden, und es nicht einmal unſern kleinen Pſalmiſten gleich thun konnten. Wir bedürfen daher nicht immer eines Lehrers oder eines Inſtruments, ſondern wir müſſen die Höhe und Tiefe nebſt andern Verſchiedenheiten der Töne unſerm Gedächtniß

einprägen. Nachdem ich angefangen habe, den Knaben dieſe Regel zu geben, lernen ſie, ehe drey Tage vergehen, ſchon unbekannte Melodien treffen, welches nach andern Regeln kaum in ſo vielen Wochen geſchehen kann. Wenn Du daher jedes Neuma ſo im Gedächtniß haſt, daß Du es, wo Du es auch finden magſt, ſogleich ohne Anſtand angeben kannſt, ſo bemerke es beym Anfang irgend eines bekannten Geſangs, und habe für jeden Ton einen ſolchen Geſang bereit, um dadurch dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen. Wir bedienen uns zum Unterricht der Knaben des folgenden Geſangs (Utpote in haec Symphonia, qua ego docendis pueris inprimis utor.):



Vt queant laxis reſonare fibris. Mira geſtorum famuli tuorum.



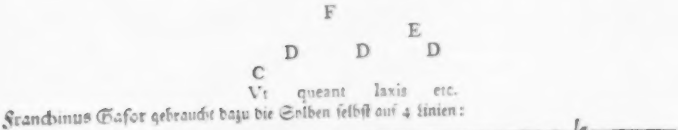
Solve pollun labii reatum, Sancte Johannes.

Dieß iſt der berühmte Geſang, welcher dem Guido Anlaß zu der Erfindung der ſo genannten Solmiſation gegeben haben ſoll, von welcher ſich aber in ſeinen Schriften, wenigſtens in der Art, wie ſie in der Folge angenommen wurde, nicht die mindeſte Spur findet. In der ältern Handſchrift der Guidoniſchen Werke, die nach dem Urtheil eines Kenners aus dem eilften Jahrhundert und mit Guido vielleicht gleichzeitig iſt,[63]) ſind die Neumen oder Tonzeichen ohne alle Linien, bloß nach Anleitung der vorgeſetzten Buchſtaben geſchrieben, ſo daß dasjenige Neuma, welches in einem Buchſtaben in horizontaler Richtung über irgend einer Solbe ſteht, allemal den Ton des beſagten Buchſtaben andeutet. In andern Handſchriften findet man dieſen Geſang theils mit einigen Linien, theils auch bloß mit über die Solben geſetzten Buchſtaben, ohne Neumen geſchrieben, auf folgende Art:

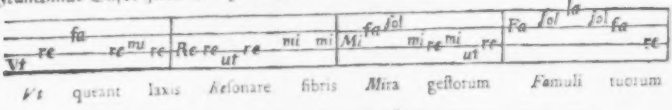
C D F D E D D D C D E E
Vt queant laxis *Reſonare* fibris
F F G E D E C D F G a G F E D D
Mira geſtorum *Famuli* tuorum.
G a G E F G D a G a F G a a G F D C E D
Solve polluti *Labii* reatum Sancte Johannes.

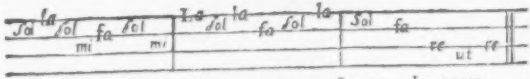
Bisweilen hat man auch dieſe Buchſtaben in ſo verſchiedenen Richtungen über die Solben geſchrieben, als wenn ſo viele Linien gezogen wären, als Töne im Geſang vorkommen, nehmlich ſo:

63) Dieſer Codex gehörte zuerſt dem Doct. Bernhard Rottendorf zu Münſter, welcher neben andern gelehrten Werken auch die Monumenta Paderbornenſia herausgegeben hat. Von dieſem wurde er dem berühmten Marcus Meibom zum Geſchenk gemacht, bis er endlich im Jahr 1785 aus der Bibliothek des Abrah. Gronov auf die Göttingiſche Univerſitäts-Bibliothek kam.

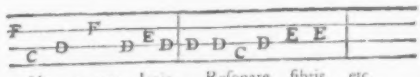


Franchinus Gafor gebraucht dazu die Selben ſelbſt auf 4 Linien:

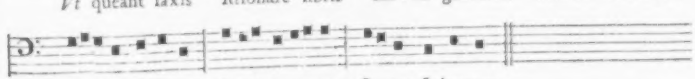


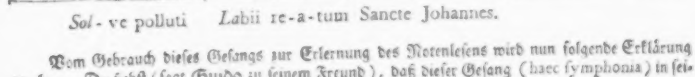


und ſagt dabey, die Melodie ſey urſprünglich mit Buchſtaben notirt geweſen. (Hujus quidem hymni concentum et modulationem, licet literis primitus annotatum: ipſis ſyllabis imprimamus hoc modo. *Theor. Muſ.* Lib. 5. cap. 6.) Neuere muſikaliſche Schriftſteller, z. B. *Ceron.* im Melopeo Lib. II. cap. 44 und *Berardi* in den muſikaliſchen Miſcellaneen, Th. 2. S. 55. haben ſich der Linien und des F Schlüſſels bedient, auf folgende Art:



Jeder hat durch ſolche Veränderungen die Guidoniſche Notation leichter und begreiflicher zu machen geſucht, ob ſie gleich an ſich ſchon leſerlich genug und leicht in gewöhnliche Choralnoten zu übertragen iſt. In dieſen würde die Melodie folgendes Anſehen haben:





Vom Gebrauch dieſes Geſangs zur Erlernung des Notenleſens wird nun folgende Erklärung gegeben. Du ſiehſt (ſagt Guido zu ſeinem Freund), daß dieſer Geſang (haec ſymphonia) in ſei-

nen ſechs Abtheilungen mit ſechs verſchiedenen Tönen anfängt. Wenn nun jemand den Anfang einer jeden Abtheilung ſo gelernt hat, daß er einen jeden derſelben, welchen er will, ſogleich mit Sicherheit angeben kann, ſo wird er auch dieſe ſechs Töne, wo er ſie findet, nach ihren Eigenſchaften leicht angeben können. Wenn Du irgend ein nicht in Noten geſetztes Neuma hörſt, ſo unterſuche, welche von den Partikeln mit dem Ende des Neuma am beſten übereinſtimme, ſo daß die End-Note des Neuma mit der Partikel im Einklang ſteht, und glaube ſicher, daß das Neuma aus demjenigen Tone geht, in welchem die damit übereinſtimmende Partikel anfängt. Wenn Du aber einen unbekannten in Noten geſetzten Geſang ſingen willſt, ſo ſiehe zu, daß Du jedes Neuma recht endigeſt, und das Ende eines jeden Neuma auf einerley Art mit dem Anfang der Partikel, die in der nehmlichen Note anfängt, in welcher das Neuma endigt, verbunden werde. Auf dieſe Art wirſt Du im Standeſeyn, nicht nur jeden neuen Geſang nach Noten zu ſingen, ſondern du wirſt auch einen, der nicht in Noten geſetzt iſt, ſogleich aufſchreiben können; hierzu wird Dir dieſe Regel ſehr behülflich ſeyn.

Ich habe auch einige kurze Symphonien für jeden Ton geſetzt. Wenn Du die Partikeln derſelben aufmerkſam betrachtet, ſo wirſt Du das Vergnügen haben, die Höhe und Tiefe eines jeden Tons nach Ordnung des Anfangs dieſer Partikeln zu finden. Wenn Du aber verſuchen willſt, gewiſſe Partikeln von verſchiedenen Symphonien mit einander zu verbinden, ſo giebt es eine kurze und leichte Regel, vermittelſt welcher Du alle ſchwere und mannigfaltige Verſchiedenheiten der Neumen kennen lernen kannſt. Dieſe Regel kann aber beſſer in einer freundſchaftlichen Unterredung, als in einem Briefe erklärt werden.

Die kurzen Symphonien, von welchen hier die Rede iſt, ſind im Gerbertſchen Abdruck nicht befindlich; in der oft erwähnten alten Handſchrift ſind ſie aber mit eben der Art von Noten oder Neumen bezeichnet, wie die Melodie zum Vt queant etc. bezeichnet iſt. Als Schlüſſel ſind auf der erſten Zeile D. F. a. auf den folgenden aber nur das F angegeben. Das ganze iſt übrigens ohne Linien, ſo wie Guido denn überhaupt bey dieſer Art von Notation der Linien gar nicht erwähnt, ſondern voraus ſetzt, daß man ſich dieſelben von den Schlüſſeln aus werde vorſtellen können.

Hierauf ſpricht Guido wieder von den ſieben Tönen in der Muſik: „So wie in der Schrift 24 Buchſtaben ſind, ſo ſind auch in jedem Geſang nur ſieben Töne, und ſo wie die Woche nur ſieben Tage hat, ſo hat die ganze Muſik ſieben Töne. Alle andern Töne, welche über dieſe Zahl hinzugefügt werden, ſind mit den erſten einerley, und nur darin unterſchieden, daß ſie um eine Octave höher klingen. Daher nennen wir die ſieben erſten tiefe, die ſieben andern aber hohe Töne, welche aber nicht mit doppelten Buchſtaben, ſondern mit verſchiedenen bezeichnet werden, nehmlich:

A B C D E F G. a b c d e f g.
1 2 3 4 5 6 7. 1 2 3 4 5 6 7.

Sodann folgt aufs neue eine Erklärung der Eintheilung und Einrichtung des Monochords, der Intervallen und der Kirchen-Tonarten, wobey wir nicht verweilen wollen, weil dieſe Materien ſchon im Micrologo vorgekommen ſind. Aber als eine Merkwürdigkeit kann angeſehen werden, daß Guido hier, nachdem er obige Materien kurz abgehandelt hat, für die Geübtern in der Muſik die Transpoſition einer Melodie in verſchiedene Töne vorſchlägt, eine Sache, deren in ſeinen andern Schriften nie Erwähnung geſchah. Er ſagt: die Geübtern können irgend eine Symphonie nach folgenden viererley Arten verändern, nehmlich: wenn ſie zuerſt eine Melodie auf dem erſten Ton A, ſodann auf dem zweyten, auf dem dritten ꝛc. anfangen. Da bey dieſer Verſetzung die Lage der ganzen und halben Töne verſchieden wird, ſo müſſen ſie überall nach den ihnen zukommenden Eigenſchaften und Beſchaffenheiten geſungen werden. Dieß iſt ſehr nützlich, und ſehr leicht auf folgende Art zu bewerkſtelligen:

D	F	G	G	G	G	a	F	E	D
Tu	Patris		sempiternus		es	Filius.			
E	G	a	a	a	a	♮	G	F	E
Tu	Patris		sempiternus		es	Filius.			
F	a	♮	♮	♮	♮	c	a	G	F
Tu	Patris		sempiternus		es	Filius.			
G	♮	c	c	c	c	d	♮	a	G
Tu	Patris		sempiternus		es	Filius.			

In der oft angezeigten alten Handschrift der Guidonischen Werke ist diese Transposition auf folgende Art gezeichnet:

d	c
c	b
b	a
a	G
G	F

Tu patris etc. Tu patris etc.

c	a
b	G
a	F
G	E
F	D

Tu patris etc. Tu patris etc.

Dieß ist eine rein diatonische Transposition, in welcher nach Guido's eigener Erklärung die ganzen und halben Töne unverändert bleiben sollen, sie mögen bey der Versetzung liegen, auf welcher Stufe sie wollen.

Dieß wenige, sagt Guido am Schluß dieser Epistel, was er gleichsam als Prolog zum Antiphonarium rhythmisch und prosaisch von den Formeln der Tonarten und Neumen gesagt habe, werde den Eingang in die Kunst der Musik hinlänglich öffnen. Wer mehr wissen wolle, müsse seinen Micrologen und das Enchiridion des Abts Oddo zu Hülfe nehmen, von welchem er um der Jugend willen bloß in den Figuren der Tonzeichen abgehe, weil er hierin dem Boethius folge, dessen Buch nicht den Sängern, sondern bloß den Philosophen nützlich sey.

§. 36.

V. VI. Die beyden Werke: Tractatus correctorius etc. und: Quomodo de Arithmetica procedit musica, gehören dem Guido wahrscheinlich nicht zu, ob sie gleich in verschiedenen Handschriften hinter dem Micrologen gefunden werden, auch besonders im ersten über die Ungeschicklichkeit und den Neid der Sänger eine Sprache geführt wird, die der Sprache des Guido über eben diesen Gegenstand nicht unähnlich ist. In der vor mir liegenden alten Handschrift findet sich dieser Tractatus correctorius wenigstens nicht, wohl aber ein kleines nur eine Seite langes Fragment eines Traktats über die Verhältnisse der Intervallen, welches indessen von dem beym Gerbert abgedruckten

Traktat ähnlichen Inhalts völlig verschieden ist. Was in beyden eigentlich gelehrt wird, läßt sich aus den Ueberschriften sehen. Im ersten sollen nehmlich die Verfälschungen verbessert werden, welche sich nach und nach in die Gregorianischen Kirchenmelodien eingeschlichen haben, und im zweyten wird von den Proportionen, de vocibus VII, de tropis sive tonis, qualiter Diapason species construuntur, de agnitione quatuor modorum, de inventione Synemmenon in Versen, de speciebus Diatessaron, de speciebus Diapente, de proprietatibus Troporum, ubi Tetrachordum et Diezeuxis, de VI Symphoniis, und de cognatione Proti et Tetrardi ebenfalls in Versen, aber überall nur fragmentarisch gehandelt. Alles ist übrigens so beschaffen, daß Auszüge daraus uns in der Kenntniß der Musik des Mittelalters nicht weiter bringen würden, als wir durch das bisher Angeführte schon gekommen sind.

Außer diesen beym Gerbert abgedruckten sechs Schriften werden dem Guido von einigen auch noch andere zugeschrieben. Der Pater Martini führt in seinem Saggio di Contrappunto, pag. 32. ein Werk unter dem Titel: *Tract. formul. tonor.* ex Codice Mediceo Laurent. XLIX Plutei XXIX. an, und giebt daraus eine Stelle: Sunt praeterea et alia musicorum genera, aliis mensuris aptata etc. als dem Guido gehörig an. Martini, der selbst so viele Manuscripte besaß, und fast alles, was sich in Italiänischen Bibliotheken befand, mit einander vergleichen konnte, hätte bey aufmerksamer Untersuchung leicht finden können, daß die angeführte Stelle dem Abt Oddo von Cluny gehöre, dessen Werk de Musica er gekannt haben muß, weil es in dem Verzeichniß musikalischer Schriftsteller im ersten Bande seiner Storia della Musica pag. 462. mit angeführt ist. Indessen kann es auch dem Aufmerksamsten (deren Martini gewiß einer war) begegnen, zu vergessen, wohin gewisse oft gelesene Stellen gehören; wie aber Burney dazu gekommen ist, uns zu versichern, dieß Werk de formulis tonorum werde vom Guido selbst in seiner Epistel an Michael Antiphonarium genannt, auch von andern Schriftstellern häufig unter diesem Titel angeführt, ist völlig unbegreiflich. In der Epistel wird zwar vom Antiphonarium und von den Formeln der Töne geredet, aber von einem besondern Werk über diese Materie unter dem Titel eines Antiphonarii findet sich kein Wort. [64]) Uebrigens steht die dem Guido irrig zugeschriebene Stelle im 1ten Band der Gerbertschen Sammlung musikalischer Schriftsteller, S. 275.

Auf der Pariser Bibliothek finden sich außer drey Abschriften von dem Microloge, noch drey Traktate Nr. 7211. unter den Titeln:

1) *de sex modis vocum a se invicem, et dimensiones earum.*
2) *Ejusdem* (Guidonis) *Rhythmus.*
3) *Ejusdem liber de Musica.*

Einige dieser Handschriften sollen nach Burneys Angabe aus dem eilften, und einige aus dem dreyzehnten Jahrhundert seyn.

Bey genauerer Untersuchung würde sich aber wahrscheinlich finden, daß Nr. 1. vielleicht ein einzelnes Kapitel aus dem Microloge ist; daß Nr. 2. die Regulae rhythmicae etc. sind und daß Nr. 3. irgend etwas anderes aus den bisher angeführten Werken des Guido seyn muß, oder daß alle drey Werke einen völlig unbekannten (wenigstens bisher noch nicht bekannten) Verfasser haben müssen. Das vierte Kapitel im Microloge: Quibus sex modis sibi invicem voces jungantur, könnte der Hauptsache nach wohl Nr. 1. seyn. Die übrigen beyden Nummern würden sich, wenn man sie vergleichen könnte, ihren Platz ebenfalls leicht anweisen lassen. So ist z. B. das Werk, welches

64) *History of Mus.* Vol. II. p. 79.

Bernh. Pez (Cod. diplomatico-historico-epistolaris, Thesauro Tom. VI. P. I. p. 222.) unter dem Titel: *Mensura Guidonis* ex Cod. Benedictoburano hat abdrucken lassen, wörtlich im dritten Kapitel des Micrologs enthalten, wodurch wir allerdings in dem Glauben bestärkt werden, daß dieß der Fall mit andern Werken, die dem Guido noch hin und wieder zugeschrieben werden, ebenfalls seyn könne.

Man hat alle hinlänglichen Grund anzunehmen, daß außer dem Microloge, den rhythmischen Regeln, dem Prologe und der Epistel an den Michael, von Guido nichts vorhanden ist, was mit Gewißheit für ächt gehalten werden kann.

§. 37.

Durch die bisher gegebenen Auszüge aus den Guidonischen Werken werden wir nunmehr im Stande seyn, die eigentlichen musikalischen Verdienste dieses berühmten Reformators der Musik zu bestimmen, und das was ihm mit Recht gebührt, von dem, was ihm die spätere Nachwelt entweder aus Irrthum oder aus Dankbarkeit bloß zugeschrieben hat, gehörig von einander abzusondern. Man hat eben nicht Ursache sich zu verwundern, daß die eigentliche Lehrmethode des Guido im Lauf mehrerer Jahrhunderte durch mancherley Zusätze und Veränderungen allmählich immer mehr und mehr entstellt und endlich fast unkenntlich geworden ist. Die zu Guido's Zeiten und bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst einzig mögliche Art, wissenschaftliche Lehrsätze durch Abschriften oder durch mündlichen Unterricht zu verbreiten, mußte nothwendig solche Folgen hervorbringen und hat sie auch nicht bloß im musikalischen Fache, sondern auch in mehreren wissenschaftlichen Fächern hervorgebracht. Jeder Abschreiber, so wie jeder Lehrer hielt sich berechtigt, diejenigen Lehren seines Autors, welche entweder seiner eigenen, oder der Fassungskraft seiner Schüler nicht angemessen schienen, durch eine veränderte Darstellung deutlicher zu machen. Dieß konnte nicht ohne Abweichung von den ursprünglichen Ausdrücken und nicht ohne Veränderung der ursprünglichen Beyspiele geschehen. Veränderungen der Ausdrücke ziehen Veränderungen der Begriffe an sich, und Veränderungen der Beyspiele in einer Kunst, wie die Musik ist, die wie lebende Sprachen in jedem Jahrzehend in ihren Formen wechselt, mußten nun vollends Abweichungen hervorbringen, die die ursprüngliche Beschaffenheit der Guidonischen Lehre in das undurchdringlichste Dunkel verhüllen konnten. Da nun alle solche Zusätze, Veränderungen und Abweichungen in Ausdrücken und Beyspielen dennoch stets unter der Autorität des berühmten Guidonischen Namens als sein ächtes Eigenthum verbreitet wurden, so konnte es nicht fehlen, daß ihm in der Folge der Jahrhunderte mancherley Dinge zugeschrieben wurden, an die er bey seinem Leben nie gedacht hat. Die nothwendige Folge von diesem allen war, daß er für manche wirkliche Verbesserung, die etwa einer seiner Nachkommen in seinem Namen gemacht hatte, unverdientes Lob einerntete, aber auch dagegen auf der andern Seite für alle Irrthümer, die man auf seine Rechnung seinen Lehren beygemischt hatte, verantwortlich gemacht wurde. So geschah auf beyden Seiten zu viel, und Guido wurde entweder der Gegenstand einer übertriebenen Bewunderung, oder eines eben so übertriebenen Tadels. Um ihm völlige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muß man seine Werke in den ältesten Handschriften kennen, und sodann den Zustand der Musik in seinem Zeitalter damit vergleichen; man wird alsdann finden, daß es zwar kein übertriebenes, aber doch mehr Lob als Tadel verdient, und daß der bittere Tadel, dem er besonders am Ende des verflossenen und im Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts ausgesetzt war, nicht ihm und seiner Lehre, sondern den spätern Verfälschern oder den abergläubischen Anhängern derselben gebühre.

Die gegebenen Auszüge aus den Guidonischen Werken zeigen deutlich, daß der Hauptzweck des Guido dahin ging, musikalisch Lesen zu lehren. Dieser Zweck war in einer Zeit, in welcher die

musikalische Schreibekunst noch so unvollkommen und mit so großen Schwierigkeiten verbunden war, daß die meisten Melodien nur nach dem Gehör durch häufiges Vorsingen gelehrt und gelernt werden konnten, von der größten Wichtigkeit. Was nun zur Beförderung dieser musikalischen Lesekunst gehörte, z. B. gewisse Tonzeichen, Bestimmung ihrer Stellungen zur Andeutung der Höhe und Tiefe der Töne, Kenntniß der Tonreihen, des Verhältnisses der einzelnen darin enthaltenen Töne, der Tonarten ꝛc. kurz alles, wodurch Töne nach ihren Zeichen richtig erkannt, richtig angegeben und nach gewissen Arten unter einander verbunden werden konnten, mußte auch mit zum Unterricht des Guido gehören. Wer eine Sprache lesen lernen will, muß zuerst die Gestalt der Buchstaben, sodann ihre Aussprache und ihre mannigfaltige Zusammensetzung zu Sylben und Wörtern kennen lernen; von eben dieser Beschaffenheit sind die Erfordernisse der musikalischen Lesekunst, und wer sie mit Erfolg lehren will, muß auf ihre richtige Erörterung eben so viele Aufmerksamkeit verwenden, als man bey Erlernung einer Sprache auf die grammatischen Regeln derselben zu verwenden pflegt. So ungefähr hat auch Guido, in so weit es ihm die Kenntnisse und der Geist seines Zeitalters erlaubten, gehandelt. Sein Micrelog ist ein musikalisches A B C Buch, enthält aber auch zugleich die ersten Gründe der musikalischen Grammatik nach dem im eilften Jahrhundert möglichen Umfang, und geht bisweilen sogar noch um etwas weiter.

Unter die hauptsächlichsten Erfindungen des Guido rechnet man das Gamma oder den Zusatz des dadurch angedeuteten Tons zur Scala, die Vermehrung der Scala überhaupt, die Punkte als Noten, die Linien und Schlüssel, die so genannte harmonische Hand, die Gerachorde und die Solmisation, die vielstimmige Musik und die Clavierinstrumente. Von allen diesen Erfindungen muß einzeln geredet werden.

§. 38.

Ueber den Zusatz des Gamma hat man in den späteren Jahrhunderten dem Guido den Vorwurf gemacht, er habe damit seines Namens Gedächtniß stiften und andeuten wollen, daß er der Erfinder der musikalischen Scala sey. Allein er hat weder diesen Zusatz gemacht, noch eine solche Absicht gehabt, sondern bloß das Gamma gebraucht, weil er es schon eingeführet fand. Im zweyten Kapitel des Micrelog sagt er selbst: „in primis ponatur Γ Graecum a modernis adiunctum.“ Und in den rhythmischen Regeln bestätigt er dieß aufs neue:

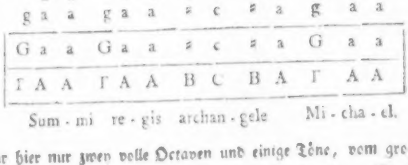
Gamma Graecum quidam ponunt ante primam litteram.

Wenn indessen auch Guido diesen Zusatz wirklich gemacht hätte, so wäre die Sache doch kaum der Rede werth, weil, wenn man eine tiefere Octave zum G haben wollte, man sich zur Andeutung derselben unmöglich eines andern als eines ähnlichen Buchstabens bedienen konnte, so wie man auch bey der Andeutung der höheren Octaven gethan hat. Da nun das große G schon für das g unserer so genannten kleinen oder ungestrichenen Octave angewendet war, so mußte der Natur der Sache gemäß für die untere Octave desselben der Buchstabe G entweder verdoppelt, oder ein Buchstab aus einem fremden Alphabet gewählt werden. Man scheint aber den Gebrauch des fremden Buchstabens bequemer gefunden zu haben, als die Verdoppelung des schon vorhandenen G. Dieß betrifft indessen nur den Zusatz eines Buchstabens als Zeichen eines Tons, nicht aber den Zusatz des Tones selbst. Dieser ist aber nach dem Zeugniß Meiboms ebenfalls nicht erst von den Neuern hinzu gesetzt, sondern schon von den Griechen gebraucht, aber weil er seiner Tiefe wegen nicht hell und deutlich genug heraus

gebracht werden konnte, wieder vernachläßigt worden.[65]) Auch iſt hier noch zu bemerken, daß Guido ſelbſt ſeine Scala vom A, nehmlich von dem Proslambanomenes der Griechen gewöhnlich anfängt, und vom Gamma nur bey der Eintheilung des Monochords Gebrauch macht. Unter dem Wort Gamma iſt in der Folge die ganze Scala oder das ganze Syſtem von brauchbaren Tönen verſtanden worden. Man nannte dieſe Scala ſodann Gammut oder *Gamma-ut*.

§. 39.

So wie Guido ſelbſt keinen Anſpruch auf den Zuſatz des Gamma macht, ſo verhält es ſich auch mit der ihm zugeſchriebenen Erweiterung der muſikaliſchen Scala. Die natürliche Verſchiedenheit der menſchlichen Stimmen mußte nothwendig ihren Umfang beſtimmen und begrenzen, ſo wie ſie es auch bey den Griechen und Römern ſchon gethan hatte. Guido folgte dieſer Vorſchrift der Natur ebenfalls, und wie hätte er auch anders gekonnt? Im dritten Kapitel des Micrelog redet er von der Zuſammenſtimmung dreyer verſchiedener Stimmen, die um eine Octave von einander abſtehen. Die unterſte heißt bey ihm vox gravis, die mittlere acuta und die oberſte ſuperacuta. Das Beyſpiel, welches er giebt, enthält für jede Stimme nur den Umfang einer Quarte, und iſt folgendes:



Wir haben zwar hier nur zwey volle Octaven und einige Töne, vom großen G bis zum zweygeſtrichenen c nach unſerer Bezeichnung; aber in andern Stellen ſeiner Werke geht Guido über dieſe Grenzen hinaus, und erreicht meiſtens den gewöhnlichen Umfang, den auch noch in unſern Zeiten Männer- und Knaben-Stimmen haben. Da er überhaupt in ſeiner Notation am gewöhnlichſten vom A anfängt, und dreyerley Bezeichnung der Töne mit großen, kleinen und doppelten Buchſtaben annimmt, z. B. A. a. aa. ſo können wir wohl glauben, daß er dieſe drey Octaven voll gemacht haben werde, es müßte denn ſeyn, daß kein Italiäniſcher Knabe zu ſeiner Zeit bis ins ā hätte ſingen können. Er ſagt auch ſelbſt im Micrelog, nachdem er die Verhältniſſe der Töne bis zum dd gezeigt hatte, daß man auf die nehmliche Art bis ins Unendliche rück- und vorwärts fortſchreiten könne, wenn kein anderes Hinderniß in den Weg trete. (Eodem modo poſſes in infinitum ita progredi ſurſum vel deorſum, niſi artis praeceptum ſua te auctoritate compeſceret. Cap. III.) Wie konnte nun Guido in einer Sache etwas erfinden, oder hinzu ſetzen, die gar kein Gegenſtand menſchlicher Erfindung iſt, ſondern von der Natur ſelbſt hervorgebracht wird? Daher ſagt auch Meibom mit Recht, es fehle ſo viel, daß Guido hierin etwas Neues erfunden habe, daß er vielmehr in ſeinem Syſtem das Griechiſche nicht einmal erreiche, und noch um eine volle Quarte davon

65) Porro tonum infimo loco a Guidone adſummum eſſe ex antiquae muſicae ignorantia, vere adfirmare poſſumus, quamvis etiam hoc ab antiquis haudquaquam videatur, ut docuimus in Notis ad Artiſtidem pag. 240. Hujus enim infimae notae ſonum, tanquam principium reliquorum omnium veteres adſumebant, ſed qui clare et canore exaudiri non poſſet. Quare etiam nullo peculiari nomine ipſum ſignarunt. *Meibomii* not. in *Euclidis* Introd. Harmon. pag. 51.

zurück stehe.[65]) Meibom nimmt nehmlich hier nach der gewöhnlichen Meinung das Syſtem des Guido zu zwey und einer halben Octave, von Γ — dd, oder nach unſerer Bezeichnung von G — d, alſo von neunzehn Tönen an, hingegen das Griechiſche Syſtem, der gewöhnlichen Meinung entgegen, zu drey vollen Octaven und einen Ton darüber.

Alles, was daher Guido hierin thun konnte, beſtand in der Berichtigung der Verhältniſſe der vorhandenen und gebräuchlichen Töne. Dieß that er nach ſeinen beſten Kräften vermittelſt der Eintheilung des Monochords, die er im Microlog, in den rhythmiſchen Regeln, im Prolog zum Antiphonarium und im Briefe an Michael lehrt. Das Hauptſächlichſte dieſer Lehre iſt in den vorher gegebenen Auszügen ſchon angeführt, und bedarf hier keiner Wiederholung. Man ſieht daraus, daß Guido zwar ein Monochord einzutheilen wußte, daß aber diejenigen Verhältniſſe, welche ſpätere muſikaliſche Schriftſteller den Tönen ſeines Syſtems geben, nicht ſein Werk, ſondern nur nach Vermuthungen ihm zugeſchrieben worden ſind. So weit war Guido in der muſikaliſchen Rechenkunſt noch nicht gekommen, und konnte auch zu ſeiner Zeit unmöglich ſchon ſo genau zu Werke gehen. Folgendes Schema ſoll die Guidoniſche Scala mit ihren Tonverhältniſſen und mit der Scala der Griechen in Vergleichung geſetzt vorſtellen. Es findet ſich in Franchini Gafors Practica muſica mit der Ueberſchrift: *Diatonicum Guidonis Introductorium Pythagoræ dimenſione deſcriptum.*

Scala der Griechen.				Scala des Guido.	
				1536	ee
				1728	dd
				1944	cc
				2048	ɔɔ
				2187	bb
Nete hyperbolæon.	—	—	—	2304	aa
Paranete hyperbolæon.		—	—	2592	g
Trite hyperbolæon.	—	—	—	2916	f
Nete diezeugmenon.	—	—	—	3072	e
Paranete diezeugmenon.		—	—	3456	d
Trite diezeugmenon.	—	—	—	3888	c
Paramese.	—	—	—	4096	ɔ
Trite ſynemmenon.	—	—	—	4374	b
Meſe.	—	—	—	4608	a
Lichanos hypaton.	—	—	—	5184	G
Parypate meſon.	—	—	—	5832	F
Hypate meſon.	—	—	—	6144	E
Lichanos hypaton.	—	—	—	6912	D
Parypate hypaton.	—	—	—	7776	C
Hypate hypaton.	—	—	—	8192	B
Proslambanomenos.	—	—	—	9216	A
				10368	Γ

Von Guido hinzu geſetzte Töne.

Ebenfalls von Guido hinzu geſetzt.

65) Tantum enim abeſt, ut aliquid novi hic reperierit Guido, ut etiam a veterum ſyſtemate maximo non parvo intervallo abſit, quod reſtituto modorum tabulis ſole meridiano clarius eſt, ut nulla id amplius probatione egeat. Acutiſſimi enim modi, Hyperlydii, nete hyperbolæon, ſeu ultimus ſonus, a graviſſimi Hypodorii proslambanomeno, diſtat ter diapaſon et toni intervallo; adeo ut integro diteſſaron hoc ſyſtema ſuperat Guidonianum. *Loc. cit.*

Mar-

Marpurg, der die dem Guido zugeſchriebene Vermehrung der muſikaliſchen Scala ebenfalls auf Glauben annimmt, führt dieſe große Zahlen auf folgende einfachere Verhältniſſe zurück:

9	:	8.	$\bar{\bar{e}}$
9	:	8.	$\bar{\bar{d}}$
256	:	243.	$\bar{\bar{c}}$
2187	:	2048.	$\bar{h}$
256	:	243.	$\bar{b}$
9	:	8.	$\bar{a}$
9	:	8.	$\bar{g}$
256	:	243.	$\bar{f}$
9	:	8.	$\bar{e}$
9	:	8.	d
256	:	243.	c
2187	:	2048.	#
256	:	243.	b
9	:	8.	a
9	:	8.	g
256	:	243.	f
9	:	8.	e
9	:	8.	d
256	:	243.	c
9	:	8	H
9	:	8.	A

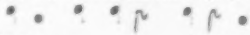
und ſagt dabey, ganz der gegebenen Scala entgegen, das Syſtem der Muſik habe zu Guido's Zeiten nur die beyden chromatiſchen Töne gis und dis oder as und es entbehret, und die diatoniſch-chromatiſche Octave habe aus zehn Tönen, nehmlich: c cis d e f fis g a b h beſtanden. [67]) Davon findet ſich in den Werken des Guido kein Wort. Er hat ſowohl den Umfang als den Inhalt ſeiner Scala ſo genau und beſtimmt angegeben, daß man an den Gebrauch chromatiſcher Intervallen, das b und # ausgenommen, in Guido's Zeitalter nicht denken kann. Seine Scala war rein diatoniſch und umfaßte nach ſeiner eigenen Angabe der Ordnung nach 19 Töne, nehmlich vom Γ bis zum dd, oder wenn man das runde b in den beyden höheren Octaven mitrechnen will, ein und zwanzig.

§. 40.

Von der Erfindung der Punkte als Noten iſt in den Guidoniſchen Werken ebenfalls nichts zu finden. Guido hat ſich am meiſten der Buchſtaben-Notation bedient, ſo wie ſie von Gregors Zeiten bis auf ihn gekommen war. Bey ſeinen ſo genannten Neumen kommen zwar außer andern Zeichen, wie wir §. 35. geſehen haben, auch Punkte vor; aber er macht mit keiner Solbe Anſpruch auf die erſte Erfindung derſelben, und konnte es auch nicht, weil ſie ſchon vor ihm erfunden und ge-

67) Kritiſche Einl. in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik, Berlin, 1759. 4. S. 163. §. 122.

braucht, nur noch nicht allgemein verbreitet und angenommen waren. In den Annalen des Benedictiner-Ordens von Mabillon wird aus einer Chronik erzählt, daß diese Erfindung zuerst ums Jahr 986 im Kloster Corbie in Frankreich gemacht worden sey. Die Stelle, in welcher diese Nachricht gegeben wird, verdient hier angeführt zu werden. „Iisdem temporibus (heißt es in der Chronik des benannten Klosters) incoeptus est novus modus canendi in illo monasterio per flexuras et notas. (Unter diesen flexuris sind die Krümmungen der Noten, nicht aber nach dem Sinn des Sigebert die Gelenke der Finger (flexurae digitorum) zu verstehen. Sollte dieß anders verstanden werden, so müßte die ganze Stelle unzuverlässig, und nur aus einer Sage, die man in der Zeit des Verfassers hatte, entstanden seyn.) per regulas et spatia distinctas, cum nullae antea exstarent in libris antiphonariorum et gradualium ejus loci. Ejusmodi notas et flexuras, sed absque lineolis, exhibet praedictus Ratoldi codex, ex quo Menardus noster ectypum excudi curavit. Eaedem notae habentur in codice Sacramentorum Eligiano, quo Menardus itidem usus est in edendo Sacramentario. In aliis antiquioribus libris pro notis musicis ponantur alphabeti litterae, quarum usum ac significationem Notkerus Balbulus cuidam amico ipsum consulenti, scilicet Lantberto, explicavit. Guido Aretinus artem illustravit, claves et lineolas majoris facilitatis causa adjecit.„ (Tom. IV. pag. 36. ad an. 986.) Da nun unter diesen Noten, von welchen im Anhang zum vierten Band der Annalen pag. 689. eine Probe gegeben wird, außer andern Figuren auch Punkte befindlich sind, so kann sie unmöglich Guido erst erfunden haben, der seine musikalische Laufbahn um funfzig Jahre später antrat. Diese ältern Tonzeichen haben übrigens folgendes Ansehen:



Tellus ac aethra jubilant.

wozu noch zwey andere Figuren: ⌒ und ⁘ kommen, so daß die ganze Notenschrift aus fünferley verschiedenen Zeichen zu bestehen scheint. Man muß sich wundern, wie nahe diese Figuren der Gestalt unserer neueren Noten kommen, und wie leicht man auf diesem Wege hätte weiter gehen können, wenn zu Guido's Zeiten die Anhänglichkeit an die so genannten Neumen oder an die bloße Buchstaben-Notation nicht zu groß gewesen wäre.

Außer den Punkten wird dem Guido noch die Erfindung einer andern Art von Notenschrift zugeschrieben. Donius (s. Progymnast. musicae Tom. I. Opp. pag. 237.) will in der Handschrift eines ungenannten Verfassers, welche sich in der Vatikanischen Bibliothek findet, die Nachricht von einer solchen Erfindung gefunden haben, und giebt an, daß sie aus siebenzehn oder achtzehn Zeichen, theils mit Griechischen, theils mit lateinischen Benennungen bestanden habe. Die angegebenen Benennungen sind: Eucaphus, Strophicus, Punctus, Porrectus, Horriscus etc. Von diesen sagt der ungenannte Schriftsteller:

Haec finxit Guido, distinxit et ordine digno,
Musica quo vixit vivo, moriente refrixit.

Die übrigen Benennungen, so wie die Noten selbst, erklärt Donius aber für äußerst ungeschickt, und dem Geist des Zeitalters so angemessen, daß er es für besser hielt sie nicht anzuführen. Jedoch ist er der Meinung, daß der Zweck dieser Zeichen nicht Andeutung einzelner Töne, sondern ganzer Sätze und des dazu gehörigen Zeitmaßes gewesen sey, so wie er auch den Noten des Notker Balbulus, von welchen in der Folge geredet werden wird, einen ähnlichen Zweck zuschreibt. Dieser Notenschrift, die allem Ansehen nach lange vor Guido erfunden worden, sich aber gar nicht verbreitet hat, und mit ihrem Erfinder zugleich in Vergessenheit gekommen zu seyn scheint, gedenkt auch Martini (Storia della Musica, Tom. I. p. 183. Note 62.) als einer Guidonischen Erfindung, und

führt das Zeugniß des Johann Cotton darüber an, in dessen Musica es heißt: Tertius neumandi modus a Guidone inventus. Hic sit per

Virgas, Clines, Quilismata, Puncta, Podatus,

ceterasque hujuscemodi notulas suo ordine dispositas. Die Stelle findet sich im Gerbertschen Abdruck (SS. eccles. de Mus. Tom. II. p. 259.) dieses Werks nur den Benennungen nach, aber ohne die dazu gehörigen Zeichen. Hingegen findet man in dem Werke de cantu et mus. sacra (Tom. II. p. 59.) eine Tabelle, worauf die sämmtlichen Namen dieser Art von Notenschrift mit darüber gesetzten Zeichen befindlich sind. Diese Notation mag indessen herrühren, von wem sie will, so ist doch immer so viel gewiß, daß sie nicht von Guido erfunden seyn kann, weil ihrer in seinen Schriften mit keiner Sylbe gedacht wird.

§. 41.

Der erste Gebrauch der Parallel-Linien kann dem Guido ebenfalls nicht zugeschrieben werden. Hucbald bediente sich ihrer schon bey seiner eigenen Art von Notation im zehnten Jahrhundert. Aber die Anzahl derselben war vor den Zeiten Guido's noch so unbestimmt, daß jeder deren so viel gebrauchte, als er wollte, und als er für die in einem Gesang befindliche Anzahl von Tönen nöthig achtete. Ob daher gleich Kircher sonst kein zuverlässiger Mann in seinen musikalischen Nachrichten war, und durch seine Leichtgläubigkeit mit zu geringer Kenntniß verbunden, in auffallende Irrthümer gerieth, so kann er doch darin Recht haben, wenn er behauptet, ein altes geschriebenes Hymnenbuch aus dem zehnten Jahrhundert gesehen zu haben, worin die Melodien mit Punkten auf acht Linien geschrieben waren. Er giebt folgendes Beyspiel:

[68])

Vincentio Galilei führt ähnliche Beyspiele von musikalischer Notation an mit sieben und mit zehn Linien, die ebenfalls nach seiner Versicherung aus sehr alten Manuscripten genommen, und älter als Guido sind. [69]) Die Spatia wurden noch gar nicht gebraucht, und das, was wir einen Schlüssel (Clavis signata) nennen, wodurch die vielen den Linien vorgesetzten Buchstaben hätten gespart werden können, war noch nicht bekannt.

68) Nam in itinere meo Melitensi, Messanensem S. Salvatoris Bibliothecam Graecis Manuscriptus instructissimam, dum lustrarem, manuscriptis Hymnorum liber ab illis Monachis mihi exhibitus fuit, ante 700 circiter annos scriptus, in quo multi Hymni musicis notis expressi cernebantur; ductaeque erant octo lineae, quibus in principio totidem litterae respondebant, in lineis autem adscensus, descensusque vocum nigris punctis vel potius circellis spectabatur. *Musurg.* Tom. I. p. 213.

69) Si servirono i Musici prattici che furono poco avanti à tempi di Guido Aretino, per significare le corde delle cantilene loco degli istessi caratteri che usavano già gli antichi Greci, e di quelli ancora de Latini, segnandoli sopra sette linee in questa maniera, ad imitazione forse delle sette corde dell' antica Cithara. *Dialoga della musica antica e moderna*, p. 35.

So wie von dieser Seite die Anzahl der Linien zu groß war, und nothwendig beschwerlich zu übersehen seyn mußte, so scheint man auf der andern Seite in eben dem Zeitalter ihre Anzahl zu sehr vermindert zu haben. So erzählt ebenfalls Kircher an einem andern Orte seiner Musurgie, daß in dem Kloster Vall'ombrosa im Florentinischen Gebiet sehr alte ebenfalls vor Guido's Zeiten geschriebene Chorbücher vorhanden sind, worin die Melodien nur eine rothe Linie, und Punkte darüber und darunter haben.[70]) Burney hat ähnliche Missalbücher zu Florenz gesehen, worin zwey Linien, die eine roth und die andere gelb (also ganz nach Guidonischer Art) gebraucht waren. Bey einigen Melodien war nur eine einzige Linie vorhanden, welche alsdann die rothe Farbe hatte.[71]) Man sieht aus allem, daß um diese Zeit hierin noch keine Uebereinstimmung unter den Musikern eingeführt war. Die große Anzahl der Linien hat sich, besonders in der Instrumentalmusik, sogar bis in das siebenzehnte Jahrhundert erhalten, wie wir hauptsächlich aus Compositionen für Clavierinstrumente bis zu dem angegebenen Zeitpunkt sehen können. Der große Umfang dieser Instrumente gab wahrscheinlich die Veranlassung dazu, und man war noch nicht weit genug in der Kunst gekommen, um irgend einem Theil derselben den nach und nach entstandenen Ueberfluß mit Weisheit simplificiren zu können. Daher hatte man fast immer entweder zu viel oder zu wenig. Die weise Mittelstraße konnte man noch nicht treffen.

In Ansehung der Anzahl der Linien scheint es dem Guido noch nicht besser gegangen zu seyn, als seinen Vorfahren und zum Theil auch den Instrumentalisten unter seinen Nachkommen. Er ist hierin eben so unbestimmt, als man vor und nach ihm nur immer hat seyn können. Seine Notation ist bald ganz ohne Linien und besteht bloß aus den Buchstaben des Alphabets, welcher Notation er überhaupt am günstigsten war, wie wir aus dem schon angeführten Vers:

Solis litteris notare optimum probauimus etc.

gesehen haben; bald bedient er sich, wie bey seinen Neumen (s. §. 33.) bloß einer einzigen, sodann hat er ihrer aber wieder nach verschiedenen Veranlassungen bald vier, bald fünf, bald sieben oder acht, und bey seiner neuen Methode nach Vocalen zu komponiren (im 17ten Kap. des Microlog), sogar zwölf. Ich beurtheile dieß hauptsächlich nach der alten Handschrift der Guidonischen Werke, von welcher ich schon öfter geredet habe, und die gewiß älter als diejenige ist, welche Gerbert hat abdrukken lassen. In dieser findet sich ein so verschiedener noch unbestimmter Gebrauch der Linien; in dem Gerbertschen Abdruck zwar ebenfalls, aber nicht übereinstimmend damit.

Guido wird also auch von dieser Seite kein musikalischer Erfinder bleiben können, obgleich dieß gerade derjenige Punkt ist, dessen er sich in seinen Schriften am meisten zu berühmen scheint, da er sonst bey andern Punkten ganz und gar keine Ansprüche macht. Denn er sagt im Prolog zu seinem Antiphonario ausdrücklich: „er habe unter göttlichem Beystand eine so leichte Art von Notation erfunden, daß eine verständige und aufmerksame Person, wenn sie nur anfänglich ein wenig Hülfe habe, hernach das ganze Antiphonarium von selbst ohne Lehrmeister singen lernen könne. Wer an der Wahrheit (fährt er fort) meiner Versicherung zweifelt, der komme, sehe und erfahre selbst, daß un-

70) Inveniuntur quoque in Monasterio Vallis umbrosae antiquissimi libri in usum chori monastici conscripti paulo ante Guidonis tempora, in quibus unica tantum linea rubra ducitur, notas vero monstrant puncta quaedam supra vel infra lineam posita, juxta intervalla psalmi hymni aut antiphonae. Lineam vero Chordam vocant, ut quae monstret tonum in cantu servandum. *Musurg.* T. I. pag. 555.

71) — in the Magliabecchi library at Florence I found a MS. missal, said to be of the tenth century, in the old in ecclesiastical notation, with two lines, the one red, and the other yellow. Sometimes indeed there was but one line, which was red. *History of Music*, Vol. II. pag. 87.

ſere kleinen Knaben, die in den Pſalmen und im Geſang noch ſo unwiſſend ſind, daß ſie deßwegen manche Züchtigung erdulden müſſen, dennoch die Anfangstöne, deren Worte und Silben ſie kaum auszuſprechen wiſſen, ohne Lehrmeiſter völlig richtig ſingen können." [71]) Wenn ihm indeſſen die erſte Erfindung der Linien gleich nicht zugeſchrieben werden kann, ſo ſcheint er doch wenigſtens der erſte geweſen zu ſeyn, der von den Linien und Spatien zugleich Gebrauch gemacht hat, anſtatt daß man vor ſeiner Zeit die Tonzeichen entweder bloß auf die Linien oder bloß in die Spatia geſetzt hatte. Dieſen doppelten Gebrauch giebt er in ſeinen regulis de ignoto cantu ausdrücklich in folgenden Worten an: — „Quos ordines, ut melius poſſit diſcernere, ipſilae ducuntur lineæ, et quidam ordines vocum in ipſis fiunt lineis, *quidam vero inter lineas, in modo intervalla et ſpatia linearum.*" Wenn der Nachricht des Mabillon (*Annal. Ord. Bened.* Tom. IV. in Append. pag. 668.) zu trauen iſt, ſo hat Guido noch außerdem auch bey den Punkten, oder rautenförmigen Notenzeichen zuerſt Gebrauch von den Linien gemacht. „Denique (heißt es am angezogenen Orte) ſæculo undecimo additis a Guidone Aretino lineolis inventi Rhombi, quibus etiam nunc utimur."

Die Einführung der Linien mußte nothwendig zur Einführung der ſo genannten Schlüſſel Anlaß geben. Durch die Linien allein konnte man nicht erkennen, welcher Ton einer jeden Linie zukomme, und da die Geſänge nicht alle von einerley Ton, ſondern nach Beſchaffenheit der Tonart, in welcher ſie geſetzt ſind, bald höher bald tiefer anfangen, ſo mußte nothwendig etwas erdacht werden, wodurch einer jeden Linie und einem jeden Spatio ein gewiſſer Ton unveränderlich angemeſſen werden konnte. Anfänglich bediente man ſich hiezu der Buchſtaben, und gebrauchte ihrer ſo viele, als man Linien hatte. Sie wurden daher auch ſämmtlich Claves genannt, weil ſie gleichſam als Schlüſſel zu den richtigen Tönen anzuſehen waren. Allein ihre Ueberſchrift blieb immer ſchwer, ſo lange man ihrer noch eine zu große Anzahl hatte, nicht zu gedenken, daß es beſchwerlich war, bey einem etwas ausführlichen Geſang vor jede Linienreihe ſo viele Buchſtaben ſchreiben zu müſſen. Die Reduction dieſer vielen Schlüſſel auf einige wenige, die gleichſam als Merkzeichen anzuſehen waren, von welchen die zunächſt darüber oder darunter liegenden Töne auf eine leichte Art abgezählt werden konnten, ſchreibt man gewöhnlich ebenfalls dem Guido zu, und will die beyden von ihm durch die rothe und gelbe Farbe unterſcheidenen Linien als ſolche Schlüſſel anſehen. Man glaubt auch, daß unſer noch jetzt gebräuchlicher F und c Schlüſſel ſeinen Urſprung von dieſer Guidoniſchen Einrichtung genommen habe, weil Guido wirklich die beyden Töne ſeiner Scala c und f dieſen beyden gefärbten Linien zueignet. „Vbicumque (ſagt er in den regulis de ignoto cantu) ergo videris crocum, ipſa eſt littera tertia C. (Er rechnet ſeine Scala hier nicht vom C, ſondern vom A an.) et ubicumque videris minium, ipſa eſt littera ſexta F, ſive in lineis, ſive inter lineas ipſi ducantur colores." Das nehmliche ſagt er auch in ſeinen rhetymiſchen Regeln, wie ſchon §. 32. angeführt worden iſt.

Der Gebrauch der gefärbten Linien zu einer ähnlichen Abſicht iſt indeſſen offenbar ſchon vor Guido's Zeiten bekannt geweſen. Was vorhin aus dem Kircher von einer rothen Linie angeführt worden, beſtätigt ſich auch durch eine Probe, welche Martini (Storia della Muſica. Tom. I. pag. 184.) in einem alten Miſſalbuche (deſſen Alter ungefähr ins Jahr 900 geſetzt wird) gefunden, und am an-

71 Taliter etenim Deo auxiliante hoc antiphonarium notare diſpoſui, ut per eum puellæ leviter alios queant ſeniores et diuturnos cantum diſcere: et poſtquam partem eius per magiſtrum bene cognoverit, reliqua per ſe ſine magiſtro indubitanter agnoſcit. De quo ſi quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat, quod tale hoc apud nos puerile ſecretum, quo pro plurimorum et vulgarium litterarum ignorantia ſæpe admodum ſimplices flagella, qui ſæpe et ipſius antiphonæ, quam per ſe ſine magiſtro recte poſſunt cantare, verba et ſyllabas neſciunt pronunciare. *Regular Guidonis de ignoto cantu.* §. *Gerbert* SS. eccl. de Muſ. T. II. pag. 33.

gezeigten Orte eingerückt hat. Diese rothe Linie ist am Anfang mit einem F bezeichnet, nach welchem Tone die Entfernungen der übrigen über und unter der Linie befindlichen Tonzeichen berechnet werden sollen, aber allerdings nur errathen werden können, besonders wenn der Schreiber ihre Stellen nicht richtig und genau genug abgemessen haben sollte. Aber ein Schlüssel ist dieses F mit der rothen Linie auf alle Weise, folglich kann dem Guido die Erfindung der Schlüssel, die wir jetzt *Claves signatae* (bezeichnete Schlüssel), um sie von den allgemeinen Buchstaben-Schlüsseln zu unterscheiden, nennen, nicht zugeschrieben werden. Aber verbessert hat er dieses Hülfsmittel der musikalischen Lesekunst durch den Zusatz eines zweyten bezeichneten Schlüssels, weil nun die übrigen Tonzeichen mit mehrerer Sicherheit und Leichtigkeit übersehen werden konnten. In der Folge der Zeiten hat man gefunden, daß die Schlüssel allein schon hinreichend waren, diesen Dienst zu leisten, und daß man die überflüssige und immer beschwerliche Linienmahlerey nicht mehr nöthig habe.

§. 42.

Unter allen Erfindungen, die dem Guido zugeschrieben werden, ist keine merkwürdiger geworden und hat mehr dazu beygetragen, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen, als die so genannte Solmisation mit ihrem Anhange, der ebenfalls so genannten harmonischen Hand, und der Abtheilung der ganzen Scala in Hexachorde. Unter der Solmisation versteht man den Gebrauch der sechs Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, zur Benennung der ersten sechs Töne der musikalischen Scala. Guido soll diese Erfindung gemacht haben, indem er einmal den Gesang:

Vt queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum

Sancte Johannes.

singen hörte, welcher damals dem heil. Johannes zu Ehren gesungen und als ein Mittel gegen die Heiserkeit angesehen und gleichsam gebraucht wurde, weil Johannes in der Bibel vox clamantis, oder die Stimme eines Rufers genannt wird. Jeder Stand hatte in den damaligen Zeiten einen Patron unter den Heiligen. Johannes war der Schutzheilige der Sänger. Zacharias (s. Evang. St. Lucä, Kap. 1.) wollte nehmlich dem Engel Gabriel die angekündigte Geburt des Johannes nicht glauben, und verlor zur Strafe seines Unglaubens Stimme und Sprache, erhielt sie aber nach der Geburt desselben wieder, als die Mutter von ihm verlangte, daß er einen Namen für den neu gebornen Sohn bestimmen sollte. Dieser Umstand hat dem Johannes in der katholischen Kirche zur Schutzpatronschaft der Sänger verholfen. Wenn nun einer heiser war, so wurde der Gesang: ut queant etc. angestimmt, in der Hoffnung, daß die Heiserkeit davon vergehen und der h. Johannes ihm die Stimme wieder verschaffen werde. Die Worte desselben werden dem Diakonus Paulus aus Aquileia zugeschrieben, der nach Posserin (Biblioth. selecta) ums Jahr 770 lebte. Im Anfang der lutherischen Reformation wurde dieser Gesang aber von dem Dr. Urb. Rhegius aus Lüneburg umgeändert, um auch in der protestantischen Kirche beybehalten werden zu können:

Vt queant laxis reſonare fibris
Mira Geſtorum famuli precamur,
Solve polluti labii reatum
Tu Deus alme.

Nachher hat man aus Anfänglichkeit an die Sylben auch andere Verſe daraus gemacht, z. B.

Cur adhibes triſti numeros cantumque labori?
Vt Relevet Miſerum Fœtum Solitoque Labores.

Und in den *Actis Eruditor.* an. 1695. pag. 223. findet man folgender Diſtichen:

Corde Deum et fidibus gemituque alto benedicam
Vt re mi faciat ſolvere labra tibi.

Die Melodie dieſes Geſangs war, wie man aus den älteſten Handſchriften des Guidoniſchen Briefes an Michael geſehen hat, ſo beſchaffen, daß die ſechs erſten Abtheilungen der Verſe immer um einen Ton höher anfingen, ſo daß auf die Sylbe ut der Ton C, auf re, d, auf mi, e, auf fa, f, auf ſol, g, und auf la, a kam. Um ſich nun das Treffen dieſer 6 Töne zu erleichtern, giebt Guido ſeinem Freund den Rath, ihren Unterſchied vermittelſt dieſer Anfangsſylben ſeinem Gedächtniß recht einzuprägen; er ſagt aber kein Wort davon, daß dieſe 6 Töne überhaupt mit dieſen 6 Sylben benannt werden ſollen. Er will ſie bloß als ein Erinnerungsmittel gebraucht wiſſen, wie man offenbar aus dem Zuſammenhang ſeines Unterrichtes über die Anwendung derſelben ſehen kann. Wie es nun zugegangen ſey, daß der Gebrauch dieſer Sylben als Benennung der Töne nach den Zeiten des Guido in einen ſo allgemeinen Umlauf gekommen, und nach und nach alle die Uebel hervorgebracht hat, die nothwendig aus ihrer Unvollkommenheit für ſieben Töne entſtehen mußten, iſt nicht zu begreifen. Sauveur iſt der Meinung, Guido habe nicht das Verhältniß einzelner Töne, ſondern die ſechs Harmonien oder Tonarten der Alten damit andeuten wollen, habe daher zur Benennung der Töne die Buchſtaben beybehalten, und wohl gewußt, daß es ſieben verſchiedene Töne von einer Octave bis zur andern gebe; [73]) aber Guido ſagt in ſeinen Werken, und namentlich in dem Briefe an Michael, worin einzig und allein von den Sylben geredet wird, kein Wort, welches zu einer ſolchen Meinung berechtigen könnte. Er ſpricht nicht von Tonarten, ſondern bloß von den einzelnen in einer einzigen Melodie enthaltenen ſechs Tönen. Hätten nicht bloß Töne, ſondern Tonarten mit den Sylben angedeutet werden ſollen, ſo hätte jede Abtheilung des Textes, die mit einer einem Tone entſprechenden Sylbe anfängt, in einem andern Modo geſetzt ſeyn müſſen, welches doch nicht denkbar, auch in der noch vorhandenen Melodie nicht zu finden iſt. So lange wir daher den Guido und ſeine ihm zugeſchriebenen Erfindungen gewiß immer am billigſten und richtigſten nach ſeinen eigenen Worten beurtheilen werden, ſo lange müſſen und können wir auch annehmen, daß das, wovon er ſelbſt ſchweigt, ihm nur aufgebürdet worden, daß er folglich an den Uebeln, die der mißverſtandene Gebrauch ſeiner Sylben in der Folge der Jahre veranlaßt hat, unſchuldig ſey.

73) Ex qua Guidonis poſitione non immerito conjecturas hauſit, cum vel invitus ille, vel ſaltem diviſiſſe ipſa vetuſtas impellere videatur, hos ſex antiquorum harmonias: quamobrem jam earum numerum ac normam ſex voces moderetur, et in Harmochordo, in quibus ſolæ inveniuntur, recognitæ a F ad E, et a C ad c, nec ſeptem ponat, quamvis ſeptem ejus harmonias intelligeret, nempe vocum, et chordarum æque ſit hebdomada, ipſe rhythmice ſcriptum reliquit. Qui per literas ſignificantur, quas ille tollere noluit, ut per eas diverſitatem ſonorum, et tonorum, et per vocum harmoniarum, ac modorum indicaret. *Le Muſſ.* an. lib. IV. cap. IX. pag. 192.

In dieſer Meinung wird man ſehr durch den Umſtand beſtärkt, daß bey den muſikaliſchen Schriftſtellern der nächſten Zeiten nach Guido dieſer Silben nicht die mindeſte Erwähnung geſchieht. Berno, ein Abt zu St. Gallen und Reichenau, von Geburt ein Deutſcher, der 1048 ſtarb, folglich mit Guido faſt zu gleicher Zeit gelebt hat, beobachtet in ſeinen in der Gerbertiſchen Sammlung abgedruckten muſikaliſchen Werken, das tiefſte Stillſchweigen darüber. Auch nicht eine einzige Silbe findet ſich darin, woraus man ſchließen könnte, daß ihr Verfaſſer von der ſo genannten Solmiſation etwas gewußt habe. Hermannus Contractus, welcher bis 1054 lebte, alſo gewiß etwas davon hätte wiſſen können, ſchweigt nicht nur ebenfalls davon, ſondern erklärt ſogar eine eigene Art von Notenſchrift. Der h. Wilhelm, Abt zu Hirſchau ums Jahr 1068, erklärt und verbeſſert in ſeinem Werk von der Muſik ſogar die lehrſätze des Guido: aber von der Solmiſation weiß er nichts. Nicht minder ſchweigen alle folgende muſikaliſche Schriftſteller davon, der einzige Johann Cotton ausgenommen, deſſen Lebenszeit, Vaterland und ſogar wahrer Namen aber nicht mit Gewißheit beſtimmt werden kann. Gerbert iſt der Meinung, es ſey ein Deutſcher mit Namen Joannes Scholaſticus darunter zu verſtehen, der ums Jahr 1047. im Kloſter St. Matthiä zu Trier gelebt habe. Andere muſikaliſche Schriftſteller ſchreiben aber ſein Werk dem Papſt Johann XXII zu, deſſen Regierung in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts fällt. Martini (Storia della Muſ. Tom. I pag 377.) hält ihn für etwas älter, und ſetzt ihn ins zwölfte Jahrhundert. Nach allen Umſtänden ſcheint dieſer Schriftſteller, er mag nun heißen wie er will, und geweſen ſeyn was er will, nicht nur nach Guido, ſondern auch nach den oben genannten muſikaliſchen Schriftſtellern gelebt zu haben, und er iſt der erſte und einzige unter ihnen, welcher etwas von der Solmiſation erwähnt. „Sex ſunt ſyllabae (ſagt er im erſten Kapitel) quas ad opus muſicae aſſumimus, diverſae quidem apud diverſos verum Anglı, Francigenae, Alemanni utuntur his ut, re, mi, fa, ſol, la. Itali autem alias habent, quas qui noſſe deſiderant, ſtipulentur ab ipſis.“ Es iſt merkwürdig, daß dieſer Stelle zu Folge ſich gerade die Italiäner dieſer Silben nicht bedient haben, da ſie doch den ihnen erfunden ſeyn müſſen. Die Stelle des Sigebert, der außer dem Johann Cotton die erſte Nachricht davon giebt, und 1113 ſtarb, folglich ungefähr ein halbes Jahrhundert nach dem Guido lebte, iſt ſchon Not. 50 angeführet. Spätere Geſchichtſchreiber ſcheinen das, was ſie von dem Gebrauch dieſer Silben ſagen, dem Sigebert nur nachgeſchrieben und von ihm auf Treue und Glauben angenommen zu haben, obgleich einer unter ihnen die ausdrückliche und beſtimmte Verſicherung giebt, Guido habe dieſe Erfindung ſelbſt noch bey ſeinem Leben gemacht. *)

§. 43.

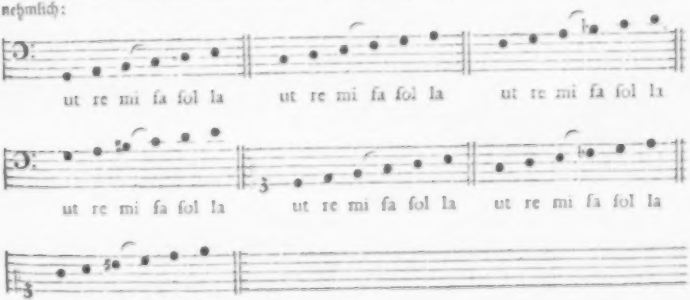
Was bisher gegen die Guidoniſche Erfindung der Silben geſagt worden, gilt auch die damit in Beziehung ſtehende Erfindung der harmoniſchen Hand und die Abtheilung der muſikaliſchen Scala in Hexachorde. Die Abtheilung in Hexachorde muß erſt lange nach Guido aufgekommen ſeyn, weil die muſikaliſchen Schriftſteller aus und zunächſt nach ſeiner Zeit nie von Hexachorden, ſondern immer nur von Tetrachorden reden, und Guido ſelbſt in ſeinen Schriften eben ſo wenig ein Wort davon ſagt. Um indeſſen dem Leſer einen Begriff von dieſer Eintheilung der Scala in Hexachorde

74) Ipſe enim fecit Gamma ut, A re: B mi: C fa, ut: D ſol, re: E la, mi: F fa, ut. Hermann. Contract. Chronicon in Eccards Corpore hiſtor. T. II. Wie konte dieſer Lübeckiſche Mönch in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts ſo gewiß wiſſen, was Guido im Anfang des eilften Jahrhunderts ſelbſt gemacht oder erfunden habe?

chorde zu geben, wollen wir bemerken, worauf es dabey ankam. Guido, oder wer dieſe Einrichtung ſonſt ausgedacht haben mag, hat nehmlich dabey die Tetrachorde der Alten vor Augen gehabt, in welchem das Semitonium ſtets zwiſchen der erſten und zweyten Stufe liegen mußte. Dieſer Lage wegen, welche das Semitonium immer haben mußte, konnten die Alten die Abtheilung ihres Syſtems auf dieſe Art nicht von ihrem unterſten Ton A (Proslambanomenos), ſondern erſt vom B oder unſerm H (Hypate Hyperon) anfangen, wie im erſten Band dieſer Geſchichte S. 224. gezeigt worden iſt. Der Erfinder des Heptachords wollte aber die Abtheilung ſeines Syſtems ſogleich vom unterſten Tone, nehmlich vom Γ anfangen, mußte daher dem Semitonio eine andere Lage geben, als es in den Tetrachorden hatte. Da es nun dreyerley Gattungen von Quarten giebt, nehmlich 1, wenn das Semitonium unten, wie im H — e: 2, wenn es in der Mitte, wie in d — g: und 3, wenn es oben liegt, wie in c — f, und die nehmlichen drey Gattungen von Quarten auch in den Sexten befindlich ſind, ſo glaubte man, die Abtheilung des Syſtems nach Heptachorden ebenfalls nach einem ſolchen Merkmale einrichten zu können, und gab nun dem Semitonio in den Heptachorden allemal die vierte Stelle, anſtatt daß es in den Tetrachorden allemal die zweyte gehabt hatte. Dieſe Lage des Semitonii wurde nothwendig, weil man die neue Eintheilung um zwey Töne tiefer anfing. Es kam demnach folgende Einrichtung, und nach dem ganzen Umfang des Gudonischen Tonſyſtems die Zahl von ſieben Heptachorden heraus:

1.	Γ	A	H	⌒	C	D	E.
2.	C	D	E	⌒	F	G	A.
3.	F	G	A	⌒	b	c	d.
4.	G	a	h	⌒	c	d	e.
5.	c	d	e	⌒	f	g	aa.
6.	f	g	aa	⌒	bb	cc	dd.
7.	g	aa	bb	⌒	cc	dd	ee.

Dieſen ſieben Heptachorden legte man nun die ſechs Solben ut. re. mi, fa. ſol. la unter, daß das mi — fa allemal das Semitonium andeutete, folglich jederzeit auf die vierte Stufe kommen mußte, nehmlich:



und unterſchied ſie ihrer innern Eigenſchaft nach in natürliche, harte und weiche. Das Hexachord von C — e nannte man Hexachordum durale oder durum, weil das ♮ darin vorkam: das Hexachord von F — d, Hexachordum molle oder mollare, weil das weiche b darin vorkam: das Hexachord von G — a, wurde aber Hexachordum naturale oder permanens genannt, wahrſcheinlich weil weder b noch ♯ darin vorkam. Dieſe dreyerley Gattungen von Hexachorden unterſchied man durch die in folgendem Vers angegebenen Merkmale:

C. naturam dat: F, b molle tibi ſignat.
G. per ♯ durum dicas cantare modernum.

Ferner ſchob man ſie eben ſo in einander, wie die Alten ihre Tetrachorde in einander geſchoben hatten, nehmlich ſo:

ee	e	—	—	—	—	—	la	
dd	d	—	—	—	—	la	ſol	
cc	c	—	—	—	—	ſol	fa	
bb	h	—	—	—	—	—	mi	
bb	b	—	—	—	—	fa	—	
aa	a	—	—	—	la	mi	re	
g	g	—	—	—	ſol	re	ut	
f	f	—	—	—	fa	ut	7.	
e	e	—	—	—	la	mi	6.	
d	d	—	—	la	ſol	re		
c	c	—	—	ſol	fa	ut		
h	h	—	—	—	mi	5.		
b	b	—	—	fa	—			
a	a	—	la	mi	re			
G	g	—	ſol	re	ut			
F	f	—	fa	ut	4.			
E	e	la	mi	3.				
D	d	ſol	re					
C	c	fa	ut					
B	H	mi	2.					
A	A	re						
Γ	G	ut						

§. 44.

Wenn nun eine Melodie die Grenzen dieſer Hexachorde überſchritt, nicht erreichte, oder gar aus einem Hexachord in das andere griff, ſo daß das Semitonium nicht immer auf der vierten Stufe lag, ſo entſtand in den Benennungen der einzelnen Töne eine Ungewißheit und Vielfeitigkeit, die in der Folge zu vielen Verwirrungen Anlaß gegeben, und die Erlernung der Muſik nach dieſer Methode ſehr erſchwert hat. Nach der Beſchaffenheit und dem Gang einer Melodie mußte nehmlich ein und eben

derſelbe Ton nach ſeiner verſchiedenen Lage vom Semitonio bald mit dieſer, bald mit einer andern Solbe benannt werden. Dieſes beſchwerliche, aber bey einer ſolchen Einrichtung nothwendige Uebel nannte man Mutation, und plagte ſich ſo lange damit, bis ſie durch den Zuſatz einer ſiebenten Solbe entbehrlich gemacht wurde. Wenn man nehmlich das Hexachord

c d e ⌒ f g a
ut re mi fa ſol la

bis in die Octave erweitern wollte, ſo mußte des folgenden Semitonii wegen der Ton a nicht mehr la, ſondern re genannt werden. Z. B.

c d e ⌒ f g a h ⌒ c
ut re mi fa ſol re mi fa

Damit das mi — fa auf das h — c kommen konnte. Sollte aus dem h ein b gemacht werden. z. B.

c d e ⌒ f g a ⌒ b

ſo bekam das a eine dritte Benennung, nehmlich wieder des Semitonii wegen:

c d e ⌒ f g a ⌒ b
ut re mi fa re mi fa.

Daher wird auch der Ton A bey den alten Lateiniſchen Schriftſtellern *A la mi re* genannt, aus keiner andern Urſache, als weil demſelben nach den verſchiedenen Lagen des Semitonii dieſe dreyerley Benennungen zukommen. Eben ſo verſchieden iſt es mit andern Tönen. Die Alten nannten z. B. unſer H, B, und gaben ihm die Solbe mi:

g a h ⌒ c
ſol re mi fa

wurde aber ein b daraus gemacht, ſo hieß es nicht mehr mi, ſondern fa, z. B.

g a ⌒ b c
ſol mi ⌒ fa ut

Man nennt alſo dieſen Ton *B fa mi*.

Im C finden eben ſolche Verſchiedenheiten Statt. Es wird nehmlich nach der Lage des Semitonii bald *ut*, bald *fa*, bald *ſol*, genannt, z. B.

c d e ⌒ f g a h ⌒ c
ut re mi fa ſol re mi *fa*.

und:

g a ⌒ b c
re mi ⌒ fa *ſol*.

folglich bekommt er überhaupt die Benennung *C ſol fa ut*.

Beym D kommen die Lagen des Semitonii ſo vor, daß es bald re, bald la, bald ſol genannt werden muß, z. B.

d e ⌒ f g a h ⌒ c d
re mi fa ſol la mi fa *ſol*.

und:

a ⌒ b c d
mi fa ſol la

folglich heißt es im Ganzen *D la ſol re*.

Das E kommt als mi und als la vor.

e ⌒ f g a h ⌒ c d e
mi fa ſol re mi fa ſol *la*

bekommt alſo die Benennung *E la mi*.

Das F wird auf zweyerley Art benannt, nehmlich:

c d e ⌒ f
ut re mi *fa*

und:

f	g	a	⌒ b	c	
ut	re	mi	fa	ſol	

heißt daher *F fa ut*.

Das G endlich kommt in dreyerley Lagen gegen das Semitonium vor, bekommt alſo auch dreyerley verſchiedene Benennungen, z. B.

1)	g	a	h ⌒ c.				
	ut	re	mi	fa.			
2)	c	d	e ⌒ f	g.			
	ut	re	mi	fa	*ſol.*		
3)	c	d	e ⌒ f	g	a ⌒ b.		
	ut	re	mi	fa	re	mi	fa.

und heißt ſodann im Ganzen *G ſol re ut*.

Da man dieſe Einrichtung nothwendig kennen muß, wenn man die alten lateiniſchen, Italiäniſchen und Franzöſiſchen muſikaliſchen Schriftſteller verſtehen will, ſo mag folgende kleine Tabelle ihren Platz hier finden

Bey den Lat. Schriftſtellern.	A.	la	mi	re
	B.	fa	mi	
	C.	ſol	fa	ut.
	D.	la	ſol	re.
	E.	la	mi	
	F.	fa	ut	
	G.	ſol	re	ut.

Bey den Ital. Schriftſtellern.	A.	la	
	B	fa	mi.
	C.	ſol	ut.
	D.	la	ſol.
	E.	la	mi.
	F.	fa	ut.
	G.	ſol	re.

Bey den Franz. Schriftſtellern.	A.	mi	la.
	B.	fa	ſi.
	C.	ſol	ut.
	D.	la	re.
	E.	ſi	mi.
	F.	ut	fa.
	G.	re	ſol.

Die letzten Benennungen bey den Franzoſen ſind indeſſen erſt entſtanden, nachdem die Selbe ſi eingeführet worden iſt. Die älteren Schriftſteller aus dieſem Volke bedienen ſich mit den lateiniſchen oder Italiäniſchen einerley Benennungen.

Dieſe Mutazionen nun, oder die vielfache Benennung eines einzigen Tones, nachdem ſeine Lage gegen das Semitonium beſchaffen iſt, hatte ſchon in den älteſten Zeiten, da nur noch die chromatiſchen Töne b und a im Syſtem vorhanden waren, große Schwierigkeiten; wie viel größer mußten dieſe Schwierigkeiten nicht erſt werden, nachdem allmählich mehrere chromatiſche Intervallen eingeführet wurden, und überhaupt das Tonſyſtem nicht nur mehrere Erweiterung, ſondern auch eine ganz andere Art von Einrichtung bekam? Die Verſuche, die man machte, ſolchen Schwierigkeiten abzuhelfen, und der Jugend die Erlernung der Muſik durch einfachere, weniger verwickelte Mittel zu erleichtern, ſind daher ſehr zahlreich durch verſchiedene Jahrhunderte hindurch geweſen. Aber alle dieſe Verſuche blieben im Grunde fruchtlos, bis man endlich Muth genug bekam, dieſe ehrwürdige, ſo lange Zeit bewunderte und faſt angebetete Reliquie gänzlich abzuſchaffen, und zur alten Buchſtaben-Benennung wieder zurück zu kehren.

§. 45.

Eine der erſten Beſtrebungen, die Guidoniſche Solmiſation zu erleichtern, ſcheint die Erfindung der ſo genannten harmoniſchen Hand geweſen zu ſeyn. Daß ſie Guido nicht ſelbſt erfunden hat, iſt wenigſtens wahrſcheinlich. In ſeinen Schriften findet ſich keine Spur, die auf ein ſolches Spielwerk gedeutet werden könnte, und verſchiedene anders muſikaliſche Schriftſteller ſind ebenfalls

der Meinung, daß sie erst von den Nachkommen des Guido gemacht worden sey.[75]) Von den meisten wird sie ihm aber ohne Bedenken zugeschrieben, und deßwegen nicht bloß die harmonische, sondern oft auch die Guidonische Hand genannt.

Diese so berühmte Guidonische Hand sollte nun die Erlernung der Musik, welches hier nichts andres heißt, als das Treffen eines einfachen Gesangs, wie der Choralgesang ist, dadurch erleichtern, daß die Knaben von den verschiedenen Tönen der Scala, und den dazu gehörigen verschiedenen Benennungen eine Art von bildlicher Vorstellung bekamen. Hierzu bediente man sich der linken Hand (weil sie dem Herzen näher, folglich der Meinung einiger alten Schriftsteller nach bequemer als die rechte zum Unterricht war) und hatte bemerkt, daß an den Fingern derselben genau so viel Gelenke befindlich waren, als das Guidonische System Töne in sich enthält, nehmlich neunzehn. Dieß war gewiß eine Entdeckung, die in jenen dunkeln Zeiten für sehr wunderbar gehalten werden, und von sehr guter Vorbedeutung zu seyn scheinen konnte. Man theilte nun die neunzehn vorhandenen Töne so ein, daß jedes Gelenk an den fünf Fingern der linken Hand mit einem derselben bezeichnet wurde. Der Daumen als der stärkste bekam die drey tiefsten Töne des Systems, nehmlich an die Spitze des Tamma ut, auf das mittelste Gelenk das A re, und auf das unterste das B mi. Nun gingen die übrigen Töne der Reihe nach an den untersten Gelenken der übrigen vier Finger fort, drehten sich auf den Gelenken des kleinen Fingers auf die Spitzen der drey Vorderfinger, und von da in die Mittelgelenke herum, bis sie endlich alle einen Platz gefunden hatten. Auf der hier beygefügten Zeichnung sieht man diesen Gang durch Zahlen angedeutet, wobey nur noch zu bemerken ist, daß der zwanzigste Ton e la als ein Zusatz der Neuern keinen Platz mehr in der Hand finden konnte, und daß um seinetwillen der Mittelfinger um ein Glied verlängert werden mußte. Nun mußten die Knaben ihre Töne so lange an den Gelenken ihrer Finger hersingen, bis sie jede Stelle eines jeden Tons auswendig wußten, und sich dieselben auch außer der angenommenen Ordnung deutlich vorstellen konnten. Taf. I. fig. I.

Man sieht leicht, daß dieß alles ein bloßes Spielwerk war, und daß wohl hundert Methoden eben das noch besser und leichter hätten leisten können, was diese mit Tönen bezeichnete Hand leisten sollte. Aber keine andere wäre vielleicht so wunderbar gewesen, und hätte die Aufmerksamkeit der Welt so auf sich ziehen können, wie diese. Der Erfinder derselben, er mag gewesen seyn, wer er will, kannte also die Menschen seines Zeitalters, wußte ihnen durch sein Spielwerk Lust zur Erlernung der Musik zu machen, und schaffte vielleicht dadurch der Kunst weit mehr Vortheile, als wenn er etwas Klügeres erfunden hätte. Das Notentreffen hat selbst bey der leichtesten Lehrmethode seine großen Schwierigkeiten; es hält noch in unsern Tagen sehr schwer, einen Knaben oder einen andern Musikschüler so weit zu bringen, daß er ein musikalisches Stück mit einiger Leichtigkeit übersehen und die Noten desselben beym ersten Anblick treffen kann; wie viel schwerer mußte dieses Lesen nicht erst in jenen Zeiten werden, in welchen über den Gebrauch der Hülfsmittel noch so wenig Uebereinkunft unter den Musiklehrern herrschte, und in welchen man die leichtesten Wege dazu nur noch auf eine äußerst mangelhafte Art kannte und kennen konnte? Da nun das musikalische Lesen vor allen Dingen erlernt werden muß, wenn man in der Kunst weitere Fortschritte machen, und nicht immer bloß nachsingen will, was man von andern gehört hat, so ist gewiß der Eifer unserer Vorfahren, dieses Lesenlernen zu erleichtern, und selbst durch Spielereyen Lust dazu zu machen, mehr zu loben als zu tadeln. Wer weiß, ob nicht noch in unsern Tagen eine ähnliche neue Methode ihr Glück machen, und uns

75) Posteriores vero musici omnia haec ingeniosa gratiam lectoris curiosi quoque apponendam duximus. Jene compendio in manu exhibuerunt, quam hic in *Kircheri Musurg.* T. I. p. 115.

eine größere Anzahl von Treffern verſchaffen würde, als wir jetzt wirklich haben. Die beſchwerlichſten Lehrmethoden ſind in Rückſicht ihres Nutzens nicht immer die ſchlechteſten, wenn nur etwas damit verbunden iſt, wodurch Luſt zur Sache erweckt und erhalten wird. Man hat ſich mit der Guidoniſchen Hand und mit der Solmiſation Jahrhunderte lang geplagt; man hat ſie ſelbſt in den verwickelten vielſtimmigen Compoſitions-Arten des ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts beybehalten, wobey die Schwierigkeiten derſelben faſt unüberſehbar waren; dennoch iſt man damit durchgekommen, und hat, wie wir uns durch die Beſchaffenheit jener Compoſitionen überzeugen können, beſſere Treffer gezogen, als man ſie in unſern Zeiten bey einer beſtimmtern Notenſchrift und bey faßlichern und geordnetern Melodien ziehen kann. Man muß alſo die Guidoniſche Hand als eine Erfindung gelten laſſen, die zu ihrer Zeit das Ihrige gut genug geleiſtet hat, und kann die Anhänglichkeit unſerer Vorfahren an ſie nicht tadeln, wenn ſie gleich bisweilen ein wenig zu weit in ihren Vorſtellungen von dem Nutzen derſelben gegangen ſeyn, und keine beſſere Erfindung für möglich gehalten haben ſollten. Man hatte ihren Nutzen nach damaliger Art vor Augen, konnte alſo unmöglich umhin zu glauben, man könne ohne ſie in der Muſik zu nichts kommen, wie der alte Hugo von Reutlingen (*Flores Muſ. omnis cantus Gregor.* cap. 1.) in folgendem Vers zu erkennen giebt, welchen er unter ſeine Guidoniſche Hand geſchrieben hat:

Diſce manum tantum, ſi vis bene diſcere cantum;
Absque manu fruſtra diſces per plurima luſtra.

So wahr dieſe Meynung in den Zeiten des Hugo (1332) noch geweſen ſeyn mag, ſo irrig iſt ſie in der Folge nach und nach geworden. Die Erweiterungen des Tonſyſtems, die verwickelteren Compoſitions-Arten ſeit der Erfindung der Harmonie und Figuralmuſik mußten nothwendig die Guidoniſche Lehrmethode immer mehr und mehr unbrauchbar machen. Man beſſerte daran, man ſetzte hinzu, erfand ganz andere Sylben, ging wieder zur alten Buchſtaben-Benennung zurück, bis ſie endlich ihre urſprüngliche Geſtalt gänzlich verlor, und genau genommen jetzt nur dem Namen nach und nur in alten muſikaliſchen Schriften noch lebt. Mattheſon gab ihr unter den Deutſchen den letzten Stoß, von welchem ſie ſich hoffentlich nie wieder erholen wird. Er brachte ſie (*S. Orcheſtre* 2.) zu Grabe, und ſetzte ihr nach ſeiner Art ein ehrenvolles Monument. Was es für Mühe und Arbeit gekoſtet hat, dieſe alte heilige Reliquie der Welt zu entreiſſen, und wie mancher eheliche Cantor, der ſie nicht mehr anbeten wollte, um ihretwillen verfolgt, und um Ehre und Brot gebracht wurde, wird in der Folge erzählt werden.

§. 46.

Die bisher dem Guido zugeſchriebenen Erfindungen haben ſämmtlich bloß die muſikaliſche Leſekunſt betroffen, und gehören ins Kapitel der erſten Anfangsgründe. Er toll aber auch die vielſtimmige Muſik und die damit in genauer Beziehung ſtehenden vielſtimmigen oder Clavier-Inſtrumente erfunden haben. Kircher behauptet beydes ohne Bedenken, und ſagt: Guido ſey nicht damit zufrieden geweſen, nur eine neue Art zu ſingen erfunden zu haben, ſondern habe auch die vor ſeiner Zeit nie gehörte Muſik mit vielen Stimmen zuerſt ausgedacht.[76]) In den Guidoniſchen Schriften findet ſich aber von einer ſolchen vielſtimmigen Muſik keine andere Spur, als die Vereinigung mehrerer Stimmen in Octaven, Quarten, Quinten und einigen Terzen, unter dem Namen der Diaphonie, die aber ſchon vor Guido vorhanden war, und von Guido nur, wie er ſelbſt ſagt, etwas weicher gemacht wurde. Die vor ihm vorhandene und gebräuchliche Diaphonie nennt er hart. Die

76) Porro Guido necdum contentus hac nova can- ſymphoniam excogitavit primus. *Muſurg.* Tom. I. tandi methodo inauditam ante hac plurium vocum pag. 215.

seinige ist indessen ebenfalls noch hart genug, wie der Leser §. 32. sehen kann. Ob man nun gleich gestehen muß, daß diese Diaphonie allerdings der erste Anfang der Vollstimmigkeit war, und die Veranlassung zur weitern Entwickelung derselben in der Folge der Zeit gegeben hat, so ist sie doch von Guido nicht zuerst erfunden, sondern nur eben so um etwas verbessert worden, wie sie viele nach ihm allmählich verbessert haben.

Mit der behaupteten Erfindung der vollstimmigen Instrumente ist es ebenfalls nicht richtig. Kircher will sie durch den Gebrauch beweisen, welchen Guido von dem Monochord bey seinem Unterricht im Singen gemacht hat.[77] Allein lange vor ihm wurde schon ein ähnlicher Gebrauch von diesem Instrument gemacht. Wenn also auch die Clavierinstrumente von diesem Monochord entsprungen sind, wie wohl nicht geläugnet werden kann, und wie in der Folge näher erklärt werden wird, so hat es doch Guido nicht erfunden, folglich kann ihm auch das, was daraus entsprungen ist, nicht zugeschrieben werden. Hierzu kommt noch, daß er den Gebrauch des Monochords nur beym ersten Anfang im Singen gestattet, nachher aber denselben für schädlich hält, und darauf dringt, die Töne ohne eine solche Hülfe unterscheiden und treffen zu lernen. Durch ein solches Bestreben konnte er wohl zur Berichtigung der Intervallen-Verhältnisse beytragen, und Veranlassung zur richtigern Vergleichung derselben nach dem Gehöre geben; Harmonie aber konnte besonders nach dem Begriff, welchen man in unsern Zeiten mit diesem Worte verbindet, dadurch noch nicht erfunden werden. Daher sind auch die Beyspiele von Zusammenstimmung, welche Guido in seinem Microlog giebt, genau genommen noch eben so roh und ungenießbar, als sie vor seinem Zeitalter nur immer gewesen seyn mögen, ob er gleich schon ein Intervall mehr gebrauchte, als man vor ihm zu brauchen wagte.

Dennoch scheint Guido eigentlich nichts erfunden, sondern nur das, was er zu seiner Zeit fand, nach damaligen Kräften verbessert, mehr verbreitet, und überhaupt durch seinen Eifer, womit er auf die Erlernung der musikalischen Lesekunst drang, der Musik den meisten Nutzen geleistet zu haben. Aus allen seinen Schriften sieht man, daß er es deutlich einsah, wie viel auf diesen Punkt ankomme, und daß mit ihm der Anfang gemacht werden müße, wenn man in der Kunst je weit oder nur auf eine gewisse Stufe der Vollkommenheit gelangen wolle. Vor seiner Zeit wurde gerade dieser Punkt am meisten vernachlässigt, weil man entweder noch keine faßliche, oder allgemein bekannte und angenommene Notation hatte, oder weil es den meisten bequemer war, ihre ohnehin einfachen Gesänge bloß nach dem Gehör auswendig zu lernen. Dieses Singen nach dem bloßen Gehöre mußte aber nothwendig die auffallendsten Verfälschungen der vorhandenen Melodien zur unausbleiblichen Folge haben, und war noch außerdem der Reinigkeit und der Uebereinstimmung mehrerer Sänger hinderlich. Wenn daher Guido auch nichts weiter gethan hat, als das musikalische Lesen zu befördern, und dadurch nicht nur Uebereinstimmung in den Chorgesang zu bringen, sondern auch die ursprüngliche Beschaffenheit der Melodien zu sichern, so hat er schon sehr viel gethan, und verdient eines so nützlichen Bestrebens wegen von der Nachwelt noch immer mit Ehren genannt zu werden.

§. 47.

Nach einer so ausführlichen Beschreibung der musikalischen Verdienste des Guido muß der Leser nun auch erfahren, was andere Männer aus diesem Zeitraum für die Musik gethan haben. Da aber

77) Author etiam fuit instrumentorum polyplectorum, uti sunt clavicymbala, clavichordia, similiaque, quod et ipsum iam citata dedicatoria innuit, dum ad cantum adhibuit, monochordum quoddam harmonice constructum. Ex quibus igitur concludo, Guidonem exstitisse inventorem polyphonae musicae: cum ante ejus tempora ex nullis veterum monumentis possit colligi id genus musicae apud Veteres fuisse in usu. *Ibid.*

die wichtigſten Beförderer des Geſangs und der Muſik überhaupt im Laufe dieſes Kapitels ſchon angeführt worden, ſo iſt hier bloß von Schriftſtellern die Rede, deren Werke auf unſere Zeiten gekommen, und deren Lehrſätze von einigem Einfluß auf die künftige Entwickelung der Kunſt geweſen ſind. Der älteſte unter dieſen iſt der Biſchoff Iſidor aus Sevilla in Spanien. Er hat Originum ſive etymologiarum lib. 20. geſchrieben, welches Werk eine Art von Encyklopädie aller Wiſſenſchaften und Künſte iſt, folglich auch von der Muſik handelt. Die Kapitel muſikaliſchen Inhalts finden ſich im dritten Buch des Werks nach der Ausgabe von 1577 fol. und haben folgende Ueberſchriften: Cap. 1. de nomine Muſicae; C. 2. de inventoribus Muſicae. C. 3. quid ſit Muſica. C. 4. de tribus partibus Muſicae. C. 5. de triformi Muſicae diviſione. C. 6. de prima diviſione Muſicae harmonica. C. 7. de ſecunda diviſione organica. C. 8. de tertia diviſione rhythmica. C. 9 de muſicis numeris. Dieſe Kapitel hat Gerbert in ſeiner Sammlung muſikaliſcher Schriftſteller Tom. I. nach einem Mſpt. aus der Wiener Bibliothek unter dem Titel: *S. Iſidori* Hiſpalenſis *Sententiae de Muſica*, abdrucken laſſen. In ſeinen Erklärungen ſchreint Iſidor den Auguſtinus, Boethius und Caſſiodor vor Augen gehabt zu haben, deren Werke ſchon im erſten Bande dieſer Geſchichte angeführt ſind. Uebrigens iſt nichts Ausgezeichnetes darin enthalten. Er ſtarb im Jahr 636.

§. 48.

Beda mit dem Beynamen Venerabilis iſt zwar in dieſem Kapitel ſchon öfter angeführet worden, weil er uns in ſeiner Kirchengeſchichte Englands die beſten Zeugniſſe von der Einführung des Römiſchen Geſangs in ſeinem Vaterlande hinterlaſſen hat. Hier muß aber ſeiner auch als Schriftſteller über Muſik gedacht werden, ob es gleich ſo gut als ausgemacht iſt, daß von den beyden hieher gehörigen Schriften, welche ſeinen Namen führen, und in der Cölniſchen Ausgabe ſeiner Werke vom Jahr 1688. (Tom. I. pag. 344 ſqq.) abgedruckt ſind, ihm höchſtens die eine zugehören kann, die andere aber von einem weit jüngern Verfaſſer herrühren müſſe. Da ſie indeſſen einmal unter ſeinen Namen gehen, und man noch nicht weiß, wem man ſie eigentlich zuzuſchreiben hat, ſo mag auch unter ſeinem Namen der Inhalt und die Beſchaffenheit derſelben hier näher angegeben werden.

Beda wurde ums Jahr 672 zu Girwick, einem in der biſchöflichen Diöces Durham gelegenen Dorfe geboren, und in einem nahe dabey liegenden Kloſter Weremouth zuerſt von dem Stifter des Kloſters, dem Abt Benedikt, und hernach von Ceolfried erzogen und unterrichtet. Sein Unterricht fing ſchon im ſiebenten Jahre an. Dieß ſagt er ſelbſt am Ende ſeiner Geſchichte von England (im dritten Bande ſeiner Werke), worin er überhaupt Nachricht von ſeinen Lebensumſtänden giebt. Ueber ſeinen großen Fleiß, und die Art ſeiner Beſchäfftigungen muß man ihn ſelbſt hören. „Cunctumque ex eo tempus vitae (ſagt er) in ejusdem monaſterii habitatione peragens, omnem meditandis ſcripturis operam dedi, atque inter obſervantiam diſciplinae regularis, *et quotidianam cantandi in eccleſia curam*, ſemper aut diſcere, aut docere, aut ſcribere dulce habui." In ſeinem neunzehnten Jahr wurde er Diakonus, und im dreyßigſten Presbyter. Da er ſeine Zeit im Kloſter unter beſtändigem Lernen, Lehren und Schreiben bis an ſeinen Tod, welcher 735 erfolgte, hinbrachte, ſo zog er eine große Menge Schüler, unter welche auch der Lehrmeiſter Carls des Großen, Alcuin, gehört.

In Rückſicht auf ſeine muſikaliſchen Kenntniſſe iſt zu bemerken, daß er eine vertraute Bekanntſchaft mit den Römiſchen Sängern unterhielt, welche der Papſt Agatho nach England geſchickt hatte, um daſelbſt den Gregorianiſchen Geſang wieder herzuſtellen. Dieſe Bekanntſchaft und ſeine tägliche Uebung des Geſangs, welche er ſelbſt von ſich rühmt, mag ihn wohl zu einem beſſern Kenner der Muſik gemacht haben, als er ohne ſo günſtige Umſtände hätte werden können. Ueber

Ueber die Muſik ſind zwey Schriften unter ſeinem Namen bekannt. Die erſte führet den Titel: *Muſica theorica*, und enthält, genau genommen, nur ſcholaſtiſche Spitzfündigkeiten, über welche zwar viel geſagt werden kann, die aber in der eigentlichen Muſik von wenig oder gar keinem Nutzen ſind. Zuerſt wird von den Sinnen gehandelt, und dabey die Frage aufgeworfen, ob die ſinnlichen Eindrücke von aussen oder von innen entſtehen? Sodann kommt die Muſica coeleſtis, die als die wohlklingendſte angegeben wird. Nach mancherley ähnlichen Dingen kommt Beda erſt auf muſikaliſche Gegenſtände, z. B. Quid ſit tonus? Die Antwort darauf iſt: „Tonus eſt, quando vocula voculam tota ſui quantitate, ſuperaverit, et inſuper ipſius ſuperatae voculae octava parte, vel in intenſione acuminis, vel in remiſſione gravitatis.“ Hierauf folgen einige andere Erklärungen, z. B. „Semitonium eſt, quando tonus in duas non aequas ſed inaequales partes ſecatur. Alterum ſemitonium majus, alterum minus dici maluerunt. Dieſis eſt ſemitonium minus, in duas partes diviſum, minus ſemitonium dieſin dixerunt muſici. Melodia dicitur, quae et antiquior, quamvis ſubaſperior, quando conſonantia ex duobus tonis et ſemitonio, vel hemitonio et duobus tonis completur. Chromatica eſt quae et poſterior, et ad delectationem aurium ſua varietate permulcet animos, et nimiis minutiis tinnule ſertur, conflatque ex tono et tribus ſemitoniis et tono. Enharmonium totam poſſidet harmoniam, et ſui dignitate alias praecellit: et conſtat ex duobus dieſis, et duobus tonis, vel duobus tonis et duobus dieſis.“ Sodann folgen die Berechnungen der Töne nach dem Monochord, woben überall ſonderbare fremdartige Dinge mit eingemiſcht werden. Alles dieſes iſt indeſſen dem Zeitalter des Beda angemeſſen, und es könnte wohl ſeyn, daß er dieſen erſten Traktat ſelbſt geſchrieben hätte.

Ganz anders iſt es aber mit dem zweyten Traktat beſchaffen, der die Aufſchrift führt: *Muſica quadrata ſeu menſurata*. Hierin ſind Dinge enthalten, von welchen Beda unmöglich etwas gewußt haben kann, weil man noch mehrere Jahrhunderte nach ſeiner Zeit in ganz Europa nichts davon wußte, und weil ſie von ſolcher Beſchaffenheit ſind, daß ſie unmöglich unbekannt hätten bleiben können, wenn ſie ein ſo berühmter Mann gewußt hätte, wie Beda bey ſeinem Leben war. Sein Schüler Alcuin würde ſie ſehr bald in Frankreich bekannt gemacht; und ſo zur Verbreitung derſelben in ganz Europa Veranlaſſung gegeben haben. Damit aber der Leſer ſelbſt urtheilen könne, von welcher Art der in dieſem Traktat enthaltene muſikaliſche Unterricht ſey, und wie weit er von allem abweiche, was die muſikaliſche Welt nicht nur zu Beda's Zeiten, ſondern noch vier bis fünf Jahrhunderte nachher, kannte, müſſen wir das Weſentlichſte deſſelben in einen Auszug bringen.

Zuerſt wird die Muſik eingetheilt in inſtrumentalem, humanam und rhythmicam. Die Muſica inſtrumentalis iſt wiederum harmonica, rhythmica und metrica. Die harmoniſche unterſcheidet die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe, und beſteht in Zahl und Maß. Harmonica discernit inter ſonum gravem et acutum, et conſiſtit in numeris et menſuris. Sie iſt

1) *localis* ſecundum proportionem ſonorum vocumque, alia
2) *temporalis* ſecundum proportionem longarum breviarumque figurarum.

Aus dieſen beyden entſteht die Wiſſenſchaft des modulirten und mannigfaltigen Geſangs. Die Muſica rhythmica iſt, quae in ſcanſione verborum requirit, utrum bene vel male cohaereant dictiones, quia cantando vitandum eſt, tamquam legendo. Die Muſica metrica endlich iſt, quae menſuram diverſorum metrorum oſtendit probabili ratione, ut patet in heroico, jambico et elegiaco metro.

Sogleich hierauf wird erklärt, was ein Muſikus ſey, und dabey die Stelle aus dem Guido:

Muſicorum et cantorum magna eſt diſtantia etc.

als eine metrische Definition angeführt. Man kann sich schon aus diesem Umstand allein überzeugen, daß dieser Traktat wenigstens erst nach dem Guido geschrieben seyn muß. In der Folge werden sich Dinge zeigen, die ihn unsern Zeiten noch näher bringen.

Nach diesem wird ziemlich scholastisch erörtert, was genus, materia, partes, species, instrumenta etc. in der Musik für Dinge sind; z. B.

Genus hujus scientiae est peritia modulationis harmonicae, quae ex concordantia plurimorum sonorum, vel ex compositione longarum breviumque figurarum perficitur.

Materia est sonus ordinatus secundum modum, pro quantitate longarum vel brevium figurarum, quae in vocis accentu et tenore consistit.

Partes alias habet theorica alias practica. *Practicae* sunt tres:

1) scientia de gravi sono,
2) — de medio et
3) — de acuto.

Aus diesen soll man lernen, wie Motetten oder Organa (Motetti, seu conductii vel organa) componirt werden.

Theoricae sunt tres:

1) de dispositionibus hujus artis inveniendi neumata etc.
2) de dispositionibus cognoscendi numeros eorum, et
3) — — declarandi proportiones quarundam etc.

Species sind die Verschiedenheiten der Gegenstände, aus welchen und für welche Neumata gemacht werden; z. B. die Stimme und verschiedene Instrumente.

Instrumenta sind in der theoretischen und praktischen Musik verschieden. Das Instrumentum der theoretischen Musik ist die Untersuchung und Erklärung der Tonverhältnisse; der praktischen aber sind zweyerley, nehmlich natürliche und künstliche. Das natürliche Instrument ist die Menschenstimme mit den dazu gehörigen Theilen, der Lunge, Kehle, Gaumen, Zunge ꝛc. die künstlichen sind Orgeln, Geigen, Cythere, Psalter, Atola ꝛc.

Der Nutzen der Musik ist der nächste Gegenstand, von welchem Beda nun redet. Er ist groß und wunderbar, und muß es seyn, weil sie es hat wagen dürfen, sich in die Kirche einzudringen. Keine andere Wissenschaft außer der Musik habe dieß gewagt, sagt der Verfasser; daher sey sie auch unter den sieben freyen Künsten die vornehmste. Der Vers. überfließt hier vom Lobe der Musik, und schreibt ihr Wirkungen auf die Glückseligkeit der Menschen und überhaupt auf die Verschönerung des menschlichen Lebens zu, die ihr allerdings zukommen, und von keinem Sachkundigen abgesprochen werden können.

Von dem Unterschiede der praktischen und theoretischen Musik wird gesagt, die eine sey die Kunst Melodien zu componiren und menschliche Leidenschaften in Bewegung zu setzen; die andere aber begreife die Kenntniß der Musikgattungen und der Melodien, nebst der Wissenschaft, woraus, wozu, und wie sie componirt werden.

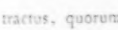
Man müsse aber (fährt der Vers. fort) hauptsächlich wissen, daß es nur drey Genera gebe, wo mit die ganze Mensural-Musik zu thun habe, nehmlich den Diskantus, den Hocetus und das Organum. Der Diskantus wird auf folgende Art erklärt: „Discantus est aliquorum diversorum „generum cantus duarum vocum seu trium, in quo termino consonantia scilicet diatessaron, dia„pente, diapason, per compositionem longarum breviumque figurarum, secundum dulcem men„suram, naturaliter proportionata manet." Was Hocetus und Organum ist, hat der Versas-

ſer zu erklären vergeſſen. Dagegen beſchreibt er nun den Werth und die Geltung der verſchiedenen Notengattungen, die in der Menſural-Muſik gebraucht werden. Er nennt ſie ſämmtlich figuras, und theilt ſie in ſimplices und compoſitas ſeu ligatas et junctas, duabus figuris compoſitas ein. Der einfachen Noten nimmt er ſechs an, deren immer zwey und zwey eine Aehnlichkeit mit einander haben ſollen, welche nur in poteſtate, arte, regula et natura von einander verſchieden ſind. Die ſechs Notenzeichen ſind folgende:

Perfecta longa.	Imperfecta longa.	Brevis recta.	Brevis altera.	Semibrevis major.	Semibrevis minor.

Nach der Erklärung des Verfaſſers ſollte aber die perfecta longa den Strich nicht auf der linken, ſondern auf der rechten Seite haben, und folglich von der Brevi altera, nur der Größe nach verſchieden ſeyn. Dieſe Notenzeichen ſind aber in der Cölniſchen Ausgabe theils unrichtig gedruckt, theils ganz weggelaſſen, ſo daß dadurch manche Stelle des Werks unverſtändlich wird. Man kann daher das, was der Verfaſſer zur nähern Erklärung ſeiner Notengiguren ſagt, auf keine Weiſe völlig deutlich machen. Von der Benennung der Töne in Abſicht auf ihre Höhe und Tiefe in der muſikaliſchen Leiter findet man keine Spur: es wird bloß von ihrer Dauer geredet. Bey den ſo genannten zuſammen geſetzten oder verbundenen Noten iſt es der nehmliche Fall; auch hier ſind die meiſten Exempel weggelaſſen. Doch muß noch einiges davon angeführet werden. Zuerſt wird von der *Plica* geredet: „Eſt quaedam figura, quam plicam vocamus. Plica vero eſt ſignum dividens ſonum in ſono diverſo per diverſas vocum diſtantias, tam aſcendendo, quam deſcendendo etc. Es giebt vielerley Arten derſelben, nehmlich die perfecta, die imperfecta, die recta brevis und die altera brevis. Die Plica perfecta iſt zweyerley:

1) perfecte deſcendendo plica habet tractus, quorum ultimus longior eſt primo.



2) perfecte aſcendendo unum tractum retinet.

Die Plica imperfecta iſt wiederum zweyerley: 1) deſcendendo 2) aſcendendo

Von den beyden übrigen Arten, nehmlich der recta brevi und der altera brevi ſind die Exempel weggelaſſen.

Nun folgen ligaturen von zwey, drey, vier und fünf Figuren, wobey aber wiederum einige Exempel fehlen. Da überhaupt dieſe Figuren in der Folge ohnehin noch vorkommen werden, wenn von den Schriftſtellern die Rede ſeyn wird, die den Menſural-Geſang zuerſt gelehrt haben, ſo können ſie hier unangeführet bleiben. Bey den vier und fünfgliederigen Figuren erinnert der Verf. noch, daß ſie am bequemſten unterwärts zu nehmen ſind, weil es leichter ſey, mit der Stimme ab- als aufwärts zu gehen.

Zum Beſchluß wird noch vom Zeitmaß und von den Pauſen gehandelt. Auf die Frage, was das Zeitmaß ſey, wird geantwortet: — tempus eſt quaedam proportio juſta, in qua recta brevis habet figuram in tali videlicet proportione, quod poſſit dividi in duas partes non aequales, vel in tres tantummodo aequales et indiviſibiles, ita quod vox non alterius in tempore diſcretionem habere poſſit. Was vox recta, vox raſſa und vox demiſſa in Rückſicht auf Zeitmaß ſeyn ſoll,

läßt ſich ſchwer begreifen und erklären. Der Verf. muß ſelbſt keinen deutlichen Begriff davon gehabt haben, weil ſeine Erklärung derſelben ſonſt begreiflicher ſeyn würde. Von den Pauſen wird geſagt, daß ſie durch fünferley lange und kurze Striche durch die Linien oder durch das Notenſyſtem angedeutet werden, und eine Menſura tacita ſind. Die erſte ging durch alle fünf Linien und wurde perfecta genannt; die übrigen giengen durch vier, drey, zwey und die Hälfte des Raums von einer Linie zur andern; z. B.

Perfecta. Imperfecta. Suſpirium breve. Semiſuſpir. majus. Semiſuſpir. minus.

1. 2. 3. 4. 5.

Die erſte gilt ſo viel als die Longa perfecta, die zweyte ſo viel als die imperfecta etc. und ſo fort bis zur letzten, die ſo viel als die Semibrevis gilt, und untheilbar iſt, das heißt: kleinere Noten und Pauſen wurden in den Zeiten des Verf. nicht gebraucht. Aber wunderbar iſt es, daß der Verf. ſechs verſchiedene Notengattungen und doch nur fünferley Pauſen annimmt.

Zuletzt wird noch von den Modis gehandelt, worunter aber hier keine Tonarten, ſondern genau genommen etwas unſern Taktarten Aehnliches zu verſtehen iſt. Nach der Erklärung des Verf. iſt ein Modus „quicquid per debitam menſuram temporaliter longarum breviumque figurarum et ſemibrevium transcurrit.“ Ihrer ſind neun. Der erſte beſteht nur aus vollkommenen Figuren (perfectis figuris); der zweyte aus der longa imperfecta und der brevi recta etc. Aus den Erklärungen ſowohl, als aus den beygefügten Beyſpielen ſieht man, daß dieſe Modi nichts anderes, als beſtimmte Zuſammenſetzungen verſchiedener Notengattungen, folglich etwas ſind, was unſern Taktarten (es ſey ſo wenig als es wolle) ähnlich iſt. So wird z. B. der neunte Modus aus drey Semibrevibus zuſammen geſetzt, auf folgende Art:

Domine, Domine, Rex glo-riae etc.

So weit der Inhalt dieſes dem Beda zugeſchriebenen Werks. Außer dem im Inhalte deſſelben liegenden Beweiſen, daß er es nicht geſchrieben haben könne, weil es ſchon einen weit ausführlichern, obgleich noch nicht deutlichen Unterricht von allem, was zum Zeitmaß gehört, enthält, als man beym Franco und Johann de Muris findet, liegt auch noch ein Beweis in dem Umſtand, daß es ſich in den richtigſten Verzeichniſſen der Schriften des Beda nicht angezeigt findet. Man kann daher als höchſt wahrſcheinlich annehmen, daß es einem Verfaſſer wenigſtens aus dem dreyzehnten, wenn nicht gar aus dem vierzehnten Jahrhundert gehören muß.

§. 49.

Alcuin oder Albin (Flaccus), der gewöhnlich für den Lehrer Carls des Großen gehalten wird, hat ebenfalls etwas über Muſik geſchrieben. Er wurde zu Yorkſhire in England 735 geboren, und in einem nahe bey York gelegenen Kloſter erzogen; wurde darauf ſelbſt Lehrer und Bibliothekar ſeines Kloſters, ſodann Diakonus zu York, machte eine Reiſe nach Rom, wurde auf dem Rückweg Carl dem Großen bekannt, und ging, nachdem er die Erlaubniß dazu eingeholt hatte, wieder

nach Frankreich zurück, um den Carl zu bleiben. Von ſeiner Schule, worin auch Muſik gelehrt wurde, iſt ſchon geredet worden. Nachdem er des Hoflebens müde war, begab er ſich in die Benediktiner-Abtey St. Martin zu Tours, legte daſelbſt abermals eine Schule an, und bildete darin mehrere vortreffliche Männer, die ſich nachher in allen Arten von Kenntniſſen außerordentlich hervorgethan haben. Unter vielen anderen Werken ſchrieb er auch eines de septem artibus, worin die Muſik nach folgender Ordnung:

Philoſophia.

Ethica. Phyſica. Logica.

Arithmetica. Muſica. Geometria. Aſtronomia. Aſtrologia. Mechanica. Medicina.

den zweyten Platz einnimmt. Man kennt von dieſem Werk nur zwey Kapitel, von welchem das eine die Muſik betrift, aber bloß von den acht Kirchentönen handelt, und nur ein Auszug aus dem Caſſiodor zu ſeyn ſcheint. Ein ſpäterer Schriftſteller hat das, was Alcuin von den Tonarten ſagt, faſt wörtlich wiederholt (ſ. *Aurelian.* Muſica. cap. 8.), und dadurch einigen neueren Schriftſtellern Anlaß gegeben, die Aechtheit dieſes Kapitels zu bezweifeln. Allein dieſer Umſtand kann, wie es mir ſcheint, keinen Zweifel gegen die Aechtheit dieſes Kapitels, ſondern vielmehr die Vermuthung erregen, daß es Aurelian gekannt und aus- oder abgeſchrieben habe. Seine Lehre von den Kirchentonarten enthält übrigens nur das zu ſeiner Zeit Bekannte. Er ſtarb 804.

§. 50.

Aurelian, ein Mönch von Reome, oder Moutier St Jean im Biſthum Langres, nicht aber zu Rheims, wie Jöcher und mehrere ſagen, muß nach alten Zeugniſſen, die ſich bey den beſten Alterthumsforſchern finden, ein guter Muſikkenner nach Art ſeines Zeitalters geweſen ſeyn. Er gehört in die Mitte des neunten Jahrhunderts, ob ihn gleich *Hawkins* (ſ. Hiſtory of Muſic, Vol. I. pag. 416.) ins Jahr 890 ſetzt, und ihn ebenfalls für einen Mönch von Rheims hält. Er muß es mit ſeinem Abt Bernhard verdorben haben; denn er wurde wahrſcheinlich aus dem Kloſter verbannt, weil er ſich in der Zuſchrift an dieſen Abt Monachum abjectum nennt. Sein Abt Bernhard, den man ebenfalls nicht genau kennt, und über welchen die Meinungen ſehr verſchieden ſind, wird Archicantor und künftiger Erzbiſchoff von ihm genannt. Sein Werk von der Muſik unter dem Titel: Muſica diſciplina, iſt von Martene und Durand zuerſt in der Abtey St. Amand in Frankreich entdeckt worden, ſie haben aber nur zwey Zueignungsſchriften nebſt dem Epilog daraus bekannt gemacht. Die Verf. der Hiſtoire litteraire de la France (Tom. V.), die das Werk ſelbſt geſehen zu haben ſcheinen, beurtheilen es ſehr günſtig, und ſagen, Aurelian habe ſeinen Gegenſtand, mit allem was weſentlich dazu gehöre, in ſehr guter Ordnung behandelt, und man ſehe, daß er ſchöne Kenntniſſe und gute Gaben zur Schriftſtellerey gehabt habe. Auch le Beuf (Etat des ſciences en France depuis Charlemagne etc. im Recueil de divers ecrits etc. Tom. II. pag. 97.) zählt ihn unter die guten muſikaliſchen Schriftſteller ſeines Zeitalters, und ſagt, daß ſein Werk einen Begriff von der Natur aller Geſänge und ihrer Verſchiedenheiten gebe.

Dieſes Werk iſt nun auch in der Gerbertſchen Sammlung muſikaliſcher Schriftſteller aus dem Mittelalter nach einem MS. aus der Biblioth. Laurent. zu Florenz abgedruckt worden. Nach dieſem Abdruck beſteht es aus 20 Kapiteln folgenden Inhalts: Cap. I. de laude muſicae diſciplinae. C. 2. de nomine et inventoribus ejus, et quomodo numerorum formae inventae fuerint. (Die Verf. der Hiſt. litt. de la Fr. Tom. V. halten dieſes Kapitel für eines der merkwürdigſten. Es enthält aber bloß die alte Sage, daß Pythagoras die Verhältniſſe der Töne durch Schmiedehämmer erfunden habe. Dieß ſind die formae numerorum, unter welchen ſich die gedachten Verf. der Hiſt. litt.

de la Fr ganz andere Dinge gedacht zu haben ſcheinen.) C. 3. Quod Muſicae tria ſint genera. (Aurelian iſt überhaupt ein wahrer Pythagoräer. Er nimmt hier ſeine Weltmuſik (Muſica mundana) und ſeine menſchliche Muſik (Muſica humana) ganz im Sinn des Pythagoras an. Die dritte Gattung iſt die Inſtrumental-Muſik, bey deren Erklärung man ſieht, daß zu Aurelians Zeiten die Waſſerorgeln bekannter, als die Windorgeln geweſen ſeyn müſſen. Denn er ſagt: Sed illud, quod in inſtrumentis poſitum eſt, a muſicae ſcientia intellectuque ſejunctum eſt, adminiſtraturque aut intenſione, ut nervis; aut ſpiritu, ut tibiis; *vel his, quae aqua moventur, ut organa* etc.) C. 4. Quod habeat humana muſica partes. (Iſt meiſtens aus dem Caſſiodor und Iſidor genommen. Die Muſica humana hat nehmlich drey Theile, den harmoniſchen, rhythmiſchen und metriſchen.) C. 5. De vocum nominibus. C. 6. Quod habeat Muſica cum numero maximam concordiam. (Nach dieſem Kapitel werden ſechs Conſonanzen, funfzehn Töne und acht Tonarten angenommen. „Conſtat (heißt es) autem omnis muſica ſex ſymphoniis, ſonitibus quindecim, tenoribus octo.“ Die nähern Erklärungen ſind aus dem Boethius genommen. Die Quarte iſt die Haupt-Conſonanz [nam ſymphonia diateſſaron, quae princeps eſt etc.]). C. 7. Quid ſit inter muſicum et cantorem. (Dieſer Unterſchied iſt hier ein wenig höflicher erklärt, als es Guido in ſeinen rhythmiſchen Regeln gethan hat. Es heißt hier bloß: Tantum inter muſicum diſtat et cantorem, quantum inter grammaticum et ſimplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem. Nach weiteren Erläuterungen dieſes Unterſchieds ſagt er: der Sänger ſtehe vor dem Muſikus, wie der Schuldige vor dem Richter. (Et ſicuti reus ante cenſorem, ita cantor ante muſicum adſtare videtur.) Beym Schluß des Kapitels iſt er der höflichen Meinung, daß es zwar noch recht gute Sänger gebe, aber ein ſolcher Muſikus, wie ſie die Alten hatten, werde nirgends mehr gefunden. (nobiliſſimi tamen inveniuntur cantores, ſed ut fierunt priſci, nusquam, ut arbitror, inveniturmuſicus.) C. 8. De tonis octo. (In dieſem Kapitel befindet ſich die §. 14. angeführte Stelle, worin geſagt wird, Carl der Große habe die acht Kirchentonarten noch mit vier neuen vermehren laſſen. Auch ſieht man daraus, daß der h. Bernhard, dem das Werk des Aurelian zugeſchrieben iſt, ein Enkel Carls des Gr. war.) C. 9. Quae ipſis interponuntur tonis. (Enthält die Benennungen der vier Tonarten, welche die Griechen ihren vorher gebräuchlichen acht Tönen auf Carls Veranlaſſung beyfügten, z. B. Nonaneane, Noeane ꝛc. Der Verfaſſer hat ſelbſt einen Griechen gefragt, was dieſe Namen eigentlich bedeuten ſollten, erhielt aber zur Antwort, daß ſie nicht erklärt werden könnten, und nur als Fröhlichkeits-Aeußerungen gebraucht würden (adverbia laetantis). Auf alle Weiſe ſcheinen ſie eine Art von Trallern zu ſeyn, und vielleicht nicht beſſer als unſer Tillaratallara ꝛc.) C. 10. De authentu protо. C. 11. De plagis protо. C. 12. De authentu Deutero. C. 13. De plagis Deutero. C. 14. De authentu tritо. C. 15. De plagis tritо. C. 16. De authentu tetrardo. C. 17. De plagis tetrardi. C. 18. Deuterologium tonorum. (Hier werden die Verſchiedenheiten aufgezählt, die ſich in jedem authentiſchen und in jedem plagaliſchen Tone finden.) C. 19 Normae, qualiter verſuum ſpiſſitudo, raritas, celſitudo, profunditasque diſcernatur omnium tonorum. (Man lernt hier, wie die Sylben eines Verſes zu Aurelians Zeiten accentuirt werden ſollten. Dieſe Lehre iſt aber kaum zu begreifen, um ſo weniger, wenn ſie, wie es ſcheint, nicht bloße Recitation, ſondern wirklichen Geſang betreffen ſoll. Der Vers nimmt die Worte: Gloria Patri et filio et ſpiritui ſancto, und ſagt nun: die erſte Sylbe Glo ſoll mäßig angefangen, die zweyte ri mit einem ſcharfen Accent hervorgebracht, die dritte a mit erhöhter Stimme gehalten werden ꝛc. Einige Sylben werden auch circumflectirt und circumvolvirt, Ausdrücke, unter welchen man ſich in dieſem Fall kaum etwas denken kann. Die Materie gehört in das Kapitel vom Vortrag, es ſey nun durch Recitation, oder durch Geſang, und für ſolche Gegenſtände ſind alle Sprachen zu arm. Man hat

wohl Worte dafür, und derjenige, der sie braucht, denkt sich etwas dabey; ein dritter aber wird nie den nehmlichen Begriff damit verbinden, wenn ihm die Sache selbst nicht sinnlich dargestellt wird.) C 20. Quod ab hac disciplina exstant composita modulamina, quae die noctuque iuxta constitutionem patrum praecedentium praecinuntur in ecclesia. (Enthält die Namen einiger der vorzüglichsten Beförderer des Kirchengesangs, einiger Arten der Kirchengesänge, eine Lobrede auf die Musik, und zuletzt eine nochmalige Dedikation an den Abt Bernhard, welchem der Verfasser sein Werk zur Beurtheilung überschickt hat.)

Man schreibt dem Aurelian noch ein anderes Werk zu, unter dem Titel: Tonarius regularis, s. de regulis modulationum, quas toni sive tenores appellant et de earum vocabulis. Die Abschrift desselben soll sich ebenfalls in der Abtey St. Amand finden. Wenn es aber dasjenige Werk ist, aus welchem Martene und Durand die Zuschriften haben abdrucken lassen, und welches ihrer Nachricht zu Folge aus 20 Kapiteln bestand, so ist es wahrscheinlich mit dem bey Gerbert abgedruckten einerley.

§. 51.

Remigius Altissiodorensis oder *Remi* d'Auxerre war ein Mönch des Klosters St. Germain, Benediktiner-Ordens, wurde nach dem Jahr 882. von dem Erzbischoff Fulco nach Rheims berufen, um daselbst der Schule vorzustehen und die freyen Künste zu lehren. Er wurde zu seiner Zeit für den gelehrtesten Mann in der lateinischen Kirche gehalten, und hatte seine Wissenschaft dem Unterrichte eines gewissen Hericus zu danken, welcher nach le Beuf (s. Traité hist. et crit. sur le chant eccles. pag. 8.) ein Schüler des Rhabanus Maurus und des Haimo zu Halberstadt gewesen seyn soll. Nach Mabillon (Praef. in Sec. IV. Bened. n. 181.) hat Remigius auch in der Hofschule (schola palatina) zu Paris die Dialektik und die Musik gelehrt. In der Schule zu Rheims war Hucbald sein College, und zu Paris der h. Oddo, nachheriger Abt zu Cluny, welcher letztere vorher sein Schüler gewesen war.

Außer seinen vielen andern Schriften, die man in Mabillons Annalen, in *Fabricii* Bibl. Lat. medii aevi, und den mehreren verzeichnet findet, hat Remigius auch einen Commentar über das Werk des Martianus Capella, de nuptiis philologiae lib. IX. geschrieben, worin er von der Musik nach Art der Griechen, und im Geschmack des Boethius und Beda handelt, und sich in der Behandlung seines Gegenstandes von seinen Vorgängern schon sehr unterscheidet. Er nimmt schon 28 Töne oder Saiten an, theilt den Ton in vier Theile, nennt den vierten Theil Diesis, und einer weitern Theilung unfähig. Er unterscheidet sehr richtig Klang und Ton von einander, so wie Rhythmus und Metrum. Er nimmt zwar nur eine gewisse Zahl von Tönen an, sagt aber doch, daß ihre Anzahl unendlich sey. Im diatonischen Klanggeschlecht nimmt er ihrer 18 an, setzt aber noch fünf chromatische und fünf enharmonische hinzu, so daß nun die oben benannte Summe von 28 Tönen herauskommt. Uebrigens ist Remigius in der Ordnung der Materien ganz dem Martianus Capella gefolgt, von dessen Werk sich eine Inhaltsanzeige im ersten Band dieser Geschichte findet. Nach dem Necrolog der Kirche zu Auxerre ist Remigius im Jahr 883. gestorben (s. Annal. Ord. S. Bened. *Mabillonii*, Tom. III. p. 240.), welche Angabe aber mit dem Jahr, in welchem er nach Rheims berufen wurde, nicht recht übereinstimmen will. Nach Wilh. Cave (de scriptor. eccles. pag. 474. edit. Genev.) ist er erst gegen 900 gestorben. Sein Werk ist in der Gerbertschen Sammlung Tom. I. pag. 63—94 unter dem Titel: *Remigii Altissiodorensis Musica*, abgedruckt. Sonst führt es in mehreren Abschriften auch den Titel: Collectio Glossarum in Martiani Capellae de nuptiis philologiae lib. IX.

In Polyc. Leyſers Hiſtoria poetarum et poematum medii aevi wird Remigius auch nach Trithems Zeugniß unter die Dichter geſetzt, und *carmine* et proſa ſcriptor inſignis, qui utroque ſtylo multa volumina ſcripſit, genannt.

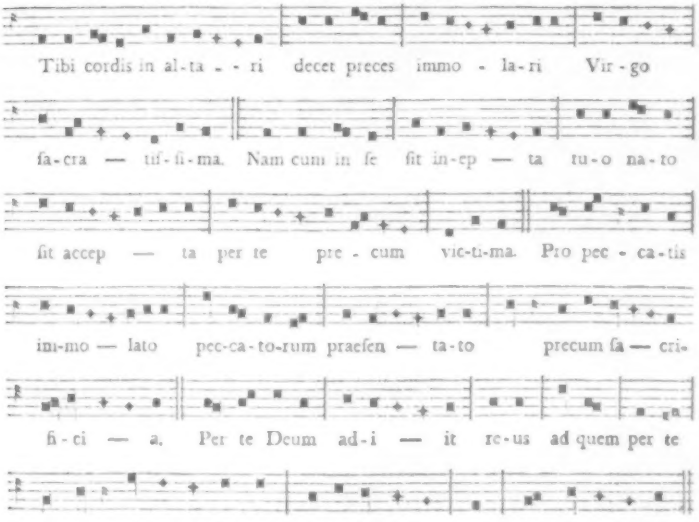
§. 52.

Notker, Notger oder Notheger, iſt ein Namen, welcher in der Geſchichte der Muſik des Mittelalters häufig vorkommt. Das Benediktiner-Kloſter St. Gallen hat beſonders im zehnten und eilften Jahrhundert mehrere Mönche dieſes Namens gehabt, welche ſich ſowohl durch ihre Frömmigkeit, als durch ihre Kenntniſſe ausgezeichnet haben. Unter dieſen ſind auch einige muſikaliſche Schriftſteller nach damaliger Art geweſen. Einer derſelben, und wahrſcheinlich der älteſte, wurde ſeiner langſamen Sprache wegen Balbulus genannt, und muß in der Mitte des neunten Jahrhunderts geblüht haben. Dieß ergiebt ſich daraus, daß der Papſt Nicolaus im Jahr 860 die Erlaubniß gegeben hat, die von Notker verfertigten ſo genannten Sequenzen in der Römiſchen Kirche einzuführen. [78]) Dieſe Sequenzen ſind mehr gereimte Proſa als Poeſie, und werden in der Römiſchen Kirche nach dem Gradual, vor dem Evangelio, auch in Veſpern vor dem Magnificat etc. geſungen, und deßwegen Sequenzen genannt, weil das Evangelium oder das Magnificat auf ſie folgt. In den neuern Zeiten ſind ihrer nur drey beybehalten worden, welche die Italiäner le tre Sequenze dell' anno nennen, nehmlich: Victimae Paſchali laudes etc. für die Oſter-Octav; Veni ſancte ſpiritus etc. für die Pfingſt-Octav, und Lauda Sion Salvatorem etc. für die Frohnleichnams-Octav. Unter Octav iſt eine Zeit von acht Tagen zu verſtehen, binnen welchen einerley Officium gehalten wird. Notker Balbulus wird für den erſten Erfinder dieſer Art des Kirchengeſangs gehalten. Er ſelbſt nennt aber in der Vorrede zu einer Sammlung ſolcher Sequenzen, welche dem Biſchoff Luitward zugeſchrieben iſt, einen andern Erfinder derſelben, indem er ſagt: „Contigit ut presbyter quidam de gimedia, nuper a Northmannis vaſtata, veniret ad nos, antiphonarium ſuum deferens ſecum, in quo aliqui verſus ad ſequentias erant modulati." Die Beſchaffenheit dieſer Sequenzen war übrigens von beſonderer Art; denn man ſieht aus der Lebensbeſchreibung des Notker von Eckhard in Goldaſts Tom. I rer. Germanicar. S. 360. daß die Melodien dazu eher gemacht wurden, als der Text, daß folglich urſprünglich das nehmliche darunter zu verſtehen iſt, was man unter Tractus verſteht, nehmlich eine Reihe von Tönen auf eine einzige Sylbe oder auf einen Vocal. Ein ſolches Melisma oder eine ſolche Paſſage wurde ſodann ein Jubilus oder eine Jubilatio genannt. Man kann ſich hieraus die Stelle in eben dieſer Lebensbeſchreibung erklären, worin geſagt wird, Carl der Große habe zwey Römiſche Sänger vom Papſte Adrian erhalten, deren einer Petrus, der andere aber Romanus hieß. Der erſte kam nach Metz, der zweyte aber wurde im Kloſter St. Gallen krank, und mußte daſelbſt bleiben. Nach ſeiner Wiederherſtellung bekam er von Carl die Anweiſung, in dieſem Kloſter den Römiſchen Geſang zu lehren, ſo wie Petrus das nehmliche zu Metz that. Hierdurch entſtand unter beyden Orten eine Nacheiferung, die nicht nur dem Geſang, ſondern auch anderen Wiſſenſchaften vortheilhaft wurde. Petrus machte zu Metz Jubilos, die Metenſes genannt wurden, und Romanus that das nehmliche in St. Gallen nach ſeiner Art, wozu gemacht Notker die

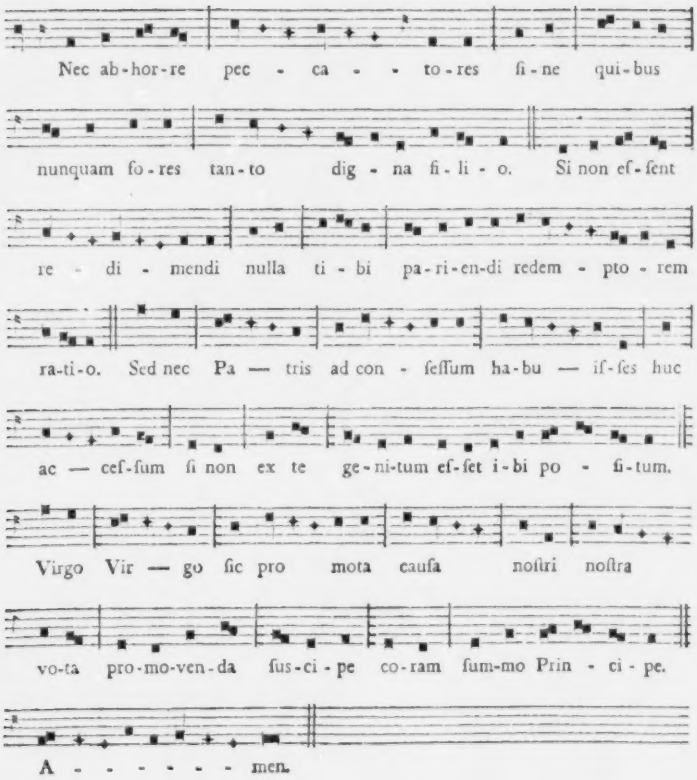
78) An. Dom. DCCCLX. Nicolaus Papa conceſſit, ut Notkerus abbas S. Galli compoſuit. V. Compil. ſequentias pro jejuniis cantari in Miſſa, quas ſequen- chronologic. p. 730. in *Pistorii* SS. rer. Germ. T. I.

die Texte verfertigte.“) Gerbert hat zur Probe eine ſolche Sequenz nach einem 400 Jahre alten Mſpt. aus der Abtey St. Blaſien abdrucken laſſen. Damit ſich der Leſer einen Begriff von dieſer Art des Kirchengeſangs mache, rücke ich ſie hier ein.

Sequentia bona de beata Virgine.



79) Memoria dignum eſt, quantum hac aemulatione uterque locus profecerit, et non ſolum in cantu, ſed et in caeteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem *Petrus* ibi Jubilos ad ſequentias, quas Meteuſes vocant; *Romanus* vero econtra *Romane* et amoene de ſuo nobis Jubilos modulaverat: quos utique poſt ſanctus vir *Notkerus* quibus videmus verbis ligabat, frigdorae videlicet et occidentanae, quas ſic nominabat cantibus animatus etiam ipſe de ſuo cognavit. *Ekkehardi* vita *Notkeri Balbuli* cap. IX. Wgē *Frigdorae* und *Occidentanae* bedeuten, erklärt Goldaſt in ſeinen Gloſſen zu *Ekkehardi* jun. Lib. de caſibus Monaſt. S. Galli mit folgenden Worten: „Sunt hymnorum et ſequentiarum genera, ſic dicta a tropis et modis muſicis, quos tonos maluerunt appellare Monachi Martianum Capellam imitati. *Frigdorarum* originem a Graecis, *occidentanarum* ab Latinis eſſe, vel ipſa nomina fidem faciunt. Nam frigdorae conſtant ex modis, quos Graeci vocant *Phrygium* et *Dorium* etc. *Occidentanae* videntur mutatis Graecae eccleſiae modis a B. Ambroſio Mediolanenſi epiſcopo inventae, a Gregorio M. Pontifice Rom. in occidentali eccleſia inſtitutae, et in Alamanniam atque Franciam invectae“ etc. *Goldaſt.* rer. Alam. T. I. pag. 138.



§. 53.

Was aber den Norker Balbulus vorzüglich hier zu einem Platz berechtige, iſt ſeine Erklärung der Tonzeichen, von welchen ſein Lebensbeſchreiber ausdrücklich ſagt, daß ſie von dem Romanus

herrühren. Eckehard erzählt nehmlich: man habe zu Rom ein gewiſſes Inſtrument gehabt, worin wie in einer Kapſel das ächte Antiphonarium aufbewahrt worden ſey, damit es jedermann habe ſehen können. Dieſes Behältniß wurde vom Geſang Cantarium genannt. Ein ſolches Cantarium habe Romanus auch zu St. Gallen gemacht und darin eine richtige Abſchrift des Römiſchen Antiphonarii verwahrt, ſo daß man noch zu ſeiner Zeit im Stande geweſen ſey, aus demſelben jede Abweichung, die ſich in einen Geſang eingeſchlichen habe, wieder auf die urſprüngliche Beſchaffenheit zurück zu führen. In dieſem Antiphonario habe Romanus zuerſt Buchſtaben als Notenzeichen gebraucht, deren Bedeutung nachher vom Notker einem gewiſſen Lambert, der ihn darum bat, erklärt worden ſeyen [80])

Dieſe Erklärung iſt uns vom Caniſius (Lect. antiq. Tom. II. P. III. p. 198. edit. Basnag.) aufbehalten worden, und nachher in verſchiedene muſikaliſche Werke übergegangen. Sie verdient auch hier einen Platz.

Notker Lamberto fratri ſalutem.

Quid ſingulae litterae in ſuperſcriptione ſignificent cantilenae, prout potui juxta tuam petitionem explanare curavi.

A. Vt altius elevetur, admonet.
B. Secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, multum extollatur, vel gravetur, ſive teneatur, belgicat.
C Vt cito, vel celeriter dicatur, certificat.
D. Vt deprimatur, demonſtrat.
E. Vt equaliter ſonetur, eloquitur.
F. Vt cum fragore ſeu frendore feriatur, flagitat.
G. Vt in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.
H. Vt tantum in ſcriptura aſpirat, ita et in nota idipſum habitat.
I. Juſum vel inferius inſinuat, gratitudinemque pro g. interdum indicat.
K. Licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Alemannos pro χ Graeca poſitum chlenige, id eſt, clange, clamitat.
L. Levare laetatur.
M. Mediocriter, melodiam, moderari, mendicando, memorat.
N. Notare, hoc eſt, noſcitare, notificat.
O. Figuram ſui in ore cantantis ordinat.
P. Preſſionem vel prenſionem praedicat.
Q. In ſignificationibus notarum cur quaeratur? cum etiam in verbis ad nihil aliud ſcribatur niſi ut ſequens V. vim ſuam admittere quaeritur.
R. Rectitudinem vel raſuram non abolitionis, ſed criſpationis rogitat.
S. Suſum vel ſurſum ſcandere, ſibilat.

80) Erat Romae inſtrumentum quoddam theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inſpectionem repoſitorium, quod a cantu dicebatur cantarium. Tale namque ipſe apud nos ad inſtar illius circa aram Apoſtolorum cum authentico locari fecit: quem ipſe attulit exemplato antiphonario, in quo usque hodie in cantu ſi quid diſſentitur quaſi in ſpeculo error ejusmodi univerſus pervidetur atque corrigitur. In ipſo quoque primus ille litteras Alphabeti ſignificativas notulis, quibus viſum eſt, ſuſum aut juſum, ante aut retro aſſignari excogitavit: quas poſtea cuidam Lamberto amice quaerenti B. Notkerus Balbulus dilucidavit, etc. Ibid. pag. 360.

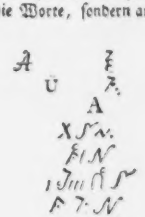
T. Trahere vel tenere debere, teſtatur.
V. Licet amiſſa in ſua, veluti valde Vau Graeca, vel Hebraea velificat.
X. Quamvis Latina verba per ſe inchoet, tamen exſpectare expetit.
Y. Apud Latinos nihil hymnizat.
Z. Vero licet et ipſa mere Graeca, et ob id haud neceſſaria Romanis, propter praedictam tamen R. litterae occupationem ad alia requirere. In ſua lingua, zitiſe require.

Vbicunque autem duae, vel tres, aut plures litterae ponuntur, in uno loco, ex ſuperiore interpretatione, maximeque illa, quam de B. dixi, quid ſibi velint, facile poterit adverti. Salutant te Ellinici fratres; monentes te fieri de ratione embolismi triennis, ut abſque errore gnarus eſſe valeas biennis contempto precio divitiarum Xerxis.

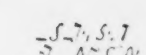
Daß durch dieſe Zeichen nicht bloß die Höhe und Tiefe der Töne angedeutet werden ſollte, ſieht man leicht; was ſie aber außerdem wirklich bedeutet haben können, iſt nicht zu ergründen. Du Cange, der ſie ſämmtlich in ſein Gloſſarium med. et inf. Latinitatis aufgenommen hat, giebt nirgends eine andere Erläuterung darüber, als die, welche Notker ſelbſt gegeben hat. Indeſſen, ob man gleich nicht völlig begreifen kann, was dieſe über einen Text geſchriebenen Buchſtaben eigentlich haben heiſſen ſollen, ſo kann man doch ſo viel aus den Erklärungen derſelben begreifen, daß ihre Bedeutung außerordentlich ſchwankend und unſicher geweſen ſeyn muß. Wenn das A daran erinnern ſoll, daß die Stimme erhoben werde, ſo weiß man damit noch nicht, um wie viel ſie zu erheben iſt. Eben ſo unbeſtimmt ſind alle übrigen Erklärungen. Das C ſoll bedeuten, daß die Sylbe oder das Wort über welchen es ſich findet, geſchwind oder eilig ausgeſprochen werde; aber wie geſchwind? Da die verſchiedenen Grade der Höhe und Tiefe der Töne, ſo wie die verſchiedenen Grade der Geſchwindigkeit, mit welcher ſie geſungen werden müſſen, genau zu beſtimmen ſind, ſo müſſen ſie auch durch eine Notenſchrift beſtimmt werden können, wenn ſie ihrem Zweck entſprechen ſoll. Dieſe beyden erſten Erforderniſſe finden ſich in der Notenſchrift des Notker offenbar nicht, folglich iſt ſie ſchon in dieſer Rückſicht allein der Gregorianiſchen Buchſtaben-Notation, womit die verſchiedenen Stufen der Tonleiter bezeichnet wurden, weit nachzuſetzen. Da uns Gerbert (de cantu et muſica ſacra. T. I. p. 113.) einige Proben ſolcher Notenſchrift aus alten Handſchriften, welche in den Klöſtern St. Emmeran zu Regensburg, St. Gallen, Einſiedlen und St. Blaſien befindlich ſind, gegeben hat, ſo wollen wir wenigſtens eine derſelben hier einrücken, damit ſich doch der Leſer eine Vorſtellung davon machen kann. In den älteſten Codicibus ſind die Noten nicht über die Worte, ſondern auf die Seite des Textes geſchrieben.

Natus
ante
Secula
Dei Filius invi
ſibilis interminus

Per quem fit machina celi ac terre.
Mariſ. et in his degentium.
Per quem dies et hore labant.
Et ſe iterum reciprocant.
Quem angeli in arce poli voce
Conſona ſemper canunt.



Hic corpuſ aſſumpſerat fragile
Sine labe originaliſ criminis de carne
Marie uirginiſ. quo primi parentiſ.



Die vier obern Buchſtaben ſind die Vokalen von Alleluja. In einer Handſchrift im Kloſter Weingarten aus dem eilften Jahrhundert fand Gerbert dieſes Alleluja ohne Noten auf die Seite geſchrieben, ſtatt der Noten aber Buchſtaben über dem Text, auf folgende Art:

G a G F a c a c c c e d
Johannes Ihu Xpo multum dilecte virgo etc.

Dieſe Art zu notiren, wurde nachher immer allgemeiner, wie wir ſchon aus dem Guido wiſſen. *)

Uebrigens ſtarb Notker Balbulus im Jahr 912. war aber nicht Abt des Kloſters St. Gallen, wie ihn einige nennen, ſondern bloß ein Mönch deſſelben. Sein Lehrer aus eben dieſem Kloſter hieß Ysо, welcher ihm, wie er ſelbſt in der Vorrede zu ſeiner Sammlung von Sequenzen ſagt, auch in muſikaliſcher Rückſicht gute Lehren gab. Denn als Notker die von dem vertriebenen Mönch aus Gimedia mitgebrachten Sequenzen abgeſchrieben, aber vieles falſch geſchrieben hatte, ſuchte Yso die Fehler zu verbeſſern, und ſagte dem Notker: Singulae motus cantilenae ſingulas ſyllabas debent habere, eine Regel, die aber in der oben gegebenen Probe nicht befolgt zu ſeyn ſcheint. Im Jahr 1514 wurde Notker unter die Heiligen verſetzt. ſ. *Fabricii* Bibl. med. et inf. Lat. Vol V. p. 419.

§. 54.

Ein anderer Notker mit dem Beynamen Labro, ebenfalls ein Mönch zu St. Gallen, welchen man auch den dritten nennt, ſcheint der Verfaſſer eines muſikaliſchen Traktats in Altdeutſcher Sprache (lingua Theotiſca) zu ſeyn, welcher nebſt einer lateiniſchen Ueberſetzung in der Gerbertiſchen Sammlung abgedruckt iſt. Er handelt 1) de octo tonis, 2) de Tetrachordis, 3) de octo modis, und 4) de menſura fiſtularum organicarum. Als eine kleine Probe der Sprache und des Unterrichts dieſes Notker rücken wir nur den Anfang des erſten Kapitels hier ein:

Yuuizín darmite. dáz an démo ſánge dero ſlímmo échert síben uuéhſela ſint. die Virgilius héizet ſeptem diſcrimina vocum únde díu áhtoda in qualitate díuſélba iſt. ſó du ériſta. fóne díu ſint ándero lirún. únde ándero rótún ió síben síeten. únde síbene gelícho geuuérbet. Pe díune gát óuh ándero órganum. dáz alphabetum níeht fúrder. áne ze síben buóhſtaben dien ériſten. A B C D E F G. Tero ſibeno ſint fiere. ih meino. B C D E. allero ſango uzlaza etc. „Man wiſſe alſo, daß im Geſang nur ſieben verſchiedene Töne ſind, welche Virgil ſeptem diſcrimina vocum nennt; der achte iſt mit dem erſten einerley. Daher finden ſich auch auf „den Lyren und Pſaltern nur ſieben Saiten von gleicher Beſchaffenheit. In dieſen und andern Inſtrumenten ſteigt das Alphabet nicht weiter, als auf die ſieben erſten Buchſtaben A B C D E F G. „Unter dieſen ſieben ſind vier, in welchen alle Geſänge endigen, nehmlich: B C D E" etc

Dieſer Notker hat auch die Pſalmen Davids und andere bibliſche Geſänge in eben dieſe Altdeutſche Sprache überſetzt, die in Schilters Theſaurus abgedruckt ſind. Er ſtarb 1022.

*) Nicolai erzählt im zweyten Bande ſeiner Reiſen, daß er in der Abtey St. Emmeran zu Regensburg ein Mſpt von Notker aus dem zehnten Jahrhundert geſehen habe, worin Hymnen mit Bezeichnung der Melodien enthalten waren. Es iſt Schade, daß dieſer aufmerkſame Forſcher nicht Näheres über die Beſchaffenheit der Noten ſagt, als daß der Pat. Cöleſtin, der damalige Muſikdirector des Stifts einen von den Notkeriſchen Hymnen deſchiffirt habe, und daß die Harmonie zwar vierſtimmig ſey, aber auf eine ſeltſame Art in lauter Quarten und Quinten fortſchreite. Dieß war die Harmonie jener Zeiten ſchon von Hucbald an bis lange nach Guido, wie wir in der Folge ſehen werden.

§. 55.

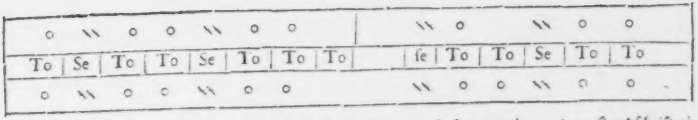
Einer der merkwürdigſten muſikaliſchen Schriftſteller des zehnten Jahrhunderts iſt Hucbald aus St. Amand in Flandern geweſen. Man findet ſeinen Namen auch Hubald, Hugbald, Ubald, und ſogar nach einer in der königl. Bibliothek in Paris befindlichen Handſchrift *Uchubaldus* geſchrieben. Er war ein Mönch des Benediktiner-Ordens, und wurde, wie ſchon §. 50 angeführt worden, nebſt dem Remigius von dem Erzbiſchoff Fulco nach Rheims berufen, um daſelbſt das Schulweſen in beſſere Aufnahme bringen zu helfen. Dieß geſchah nach Mabillon (Annal. Ord. S. B. Tom. IV. p. 79.) im Anfang des zehnten Jahrhunderts.

Ueber ſeine vorzüglichen Kenntniſſe in der Muſik ſind alle Zeugniſſe übereinſtimmend. Sigebert, nachdem er erſt erzählt hat, was Hucbald in anderen Wiſſenſchaften geleiſtet habe, ſetzt zuletzt hinzu: „et quia in arte muſica praepollebat, cantus multorum ſanctorum dulci et regulari modulatione compoſuit. Scripſit librum de arte muſica, ſic contemperans chordas Monochordi litteris alphabeti, ut poſſit quis per eas ſine magiſterio alterius diſcere ignotum ſibi cantum.“ Eben ſo reden die Verfaſſer der *Hiſtoire litt. de la France* (Tom. VI.) und le Beuf (Divers ecrits, Tom. II. pag. 98.) von ihm.

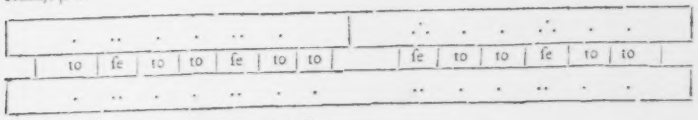
Letzterer macht am angezeigten Ort die Bemerkung, daß man ſich zu Hucbalds Zeiten noch keines bequemern Mittels zur Erlernung der Muſik zu bedienen gewußt habe, als des Monochords. Hucbald habe aber zuerſt das Geheimniß gefunden, die verſchiedenen Abtheilungen oder Taſten dieſes Inſtruments ſo mit den Buchſtaben des Alphabets zu bezeichnen, daß jemand ohne Hülfe eines andern ſogleich eine Melodie darnach lernen konnte. Außer dieſer Einrichtung des Monochords hat Hucbald auch eine neue Art von Zeichen für die in einer Octave enthaltenen Töne erfunden, die aber nicht allgemein angenommen, und wahrſcheinlich hauptſächlich durch die ſpäter aufgekommene Notation des Guido wieder verdrängt worden ſind. Zu dieſem kommt noch ſeine ſo genannte Organiſation, worin er uns unter allen muſikaliſchen Schriftſtellern des Mittelalters zuerſt einen Begriff gegeben hat. Am beſten werden wir aber ſeine muſikaliſchen Verdienſte aus ſeinen eigenen Schriften kennen lernen, die nun, nachdem ſie lange in Bibliotheken verborgen gelegen, und nur wenigen bekannt werden konnten, in der Gerbertſchen Sammlung (B. I. S. 103—229.) unter dem Titel: *Ubaldi ſeu Hucbaldi* Monachi Elnonenſis *Opuſcula de Muſica*, abgedruckt ſind.

Das erſte Wort führt den Titel: *Liber Ubaldi peritiſſimi Muſici, de harmonica inſtitutione*, nach einer Handſchrift aus der Straßburgiſchen Stadtbibliothek, mit einer andern aus der Bibliothek zu Ceſena verglichen. Der darin enthaltene Unterricht betrifft hauptſächlich die Lehre von den Intervallen, Conſonanzen, oder von allem, was dazu gehört, um die in einem Geſang vorkommenden einzelnen Töne richtig von einander unterſcheiden zu lernen, und zu wiſſen, was ein Einklang, eine Secunde, Terz, ein großer und kleiner halber Ton ꝛc. iſt. Der Verf. iſt hierin meiſtens dem Boethius und Martianus Capella gefolgt, deren Abtheilung des Tonſyſtems nach Tetrachorden er ebenfalls beybehalten hat.

Das merkwürdigſte in dieſem erſten Werk iſt die Notenſchrift, welche Hucbald von verſchiedener Art giebt. Eine derſelben bezeichnet die Töne mit bloßen Punkten . . . oder nach anderen Abſchriften mit Querſtrichen ⟩⟩ nebſt beygefügten To, ſe etc. wodurch Tonus und Semitonium angedeutet wird. In dem Gerbertſchen Abdruck findet ſich folgende Probe derſelben:

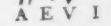


Der Pater Martini (Storia della Muſ. Tom. I. p. 183.) hat aus einer andern Handſchrift eine Probe derſelben von folgender Beſchaffenheit gegeben, worin ſtatt der Querſtriche Punkte gebraucht ſind.



und die Bedeutung in neueren Noten beygefügt:

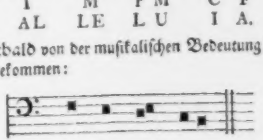
Eine zweyte Art von Notenſchrift, die Hucbald ebenfalls in dieſem erſten Traktat vorſchlägt, beſteht aus einer Gattung von Zeichen, die über die Sylben geſchrieben werden, auf folgende Weiſe:



und drittens bedient er ſich auch der Notation des Boethius, die ebenfalls aus Buchſtaben beſteht: z. B.

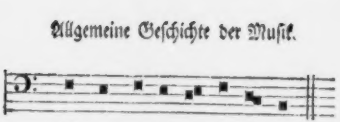
I M P M C F
AL LE LU I A.

Nach der Tabelle, welche Hucbald von der muſikaliſchen Bedeutung dieſer Buchſtaben giebt, würde dieſes Alleluja folgende Töne bekommen:



Denn das I bedeutet Meſe, oder F; das M Lichanos Meſon oder E; das P Parypatemeſon, oder D; das C Hypatemeſon, oder C; und das F Lichanos Hypaton, oder unſer B. Man ſieht leicht, daß dieſe drey Arten von Notation noch ſehr unvollkommen ſind, und durchaus nur beym Choralgeſang anwendbar ſeyn können. Auch wendet ſie Hucbald ſelbſt auf keine andere Art von Muſik an, ſondern bedient ſich ihrer bloß zu ſolchen Kirchenmelodien, die zu ſeiner Zeit allgemein bekannt waren, und nennt gewöhnlich nur die Anfangsworte derſelben, z. B.

I m I m p m i p c f
Erunt primi noviſſimi.

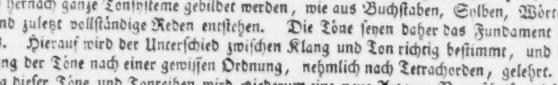


E-runt primi no-viſ-ſi-mi.

Nach dieſer Erklärung folgt eine geſchwinde und richtige Abtheilung des Monochords im diatoniſchen Klanggeſchlecht (cita et vera diviſio Monochordi in diatonico genere) wiederum nach Griechiſcher und Römiſcher Art, nebſt einer großen Tabelle, worauf aber auch das chromatiſche und enharmoniſche Geſchlecht angegeben iſt.

Ein zweyter Traktat, welcher dem obigen ſogleich unter dem Titel: *Alia Muſica*, aus eben den Handſchriften beygefügt iſt, handelt wiederum von den Verhältniſſen der Töne, von den Intervallen, Tonarten ꝛc. Der Tropen oder Tonarten werden 8 angenommen, und der Ordnung nach erklärt. Die ſieben verſchiedenen Octaven-Gattungen werden richtig nach derlage des halben Tons unterſchieden. Sodann folgt ein Kapitel von dem Maß der Orgelpfeifen (de menſuris organicarum fiſtularum) und vom Gewicht der Cymbeln (de Cymbalorum ponderibus). Von den Tropen und Moden war zwar ſchon im Anfang gehandelt; hier aber wird die Lehre de modis wiederholt, welchen die Griechiſchen Namen: Annaneane, Nananeagies, Agianneagies, Nenoteanes, Noeagis, Nennoteneagis, Anaietanenagis, Aianneagies etc. beygelegt werden. Den Beſchluß dieſes Werks macht ein Kapitel de quinque Symphoniis, tribus ſimplicibus, et tribus compoſitis, worunter Intervallen zu verſtehen ſind. — Es iſt zwar ungewiß ob dieß zweyte Werk dem Hucbald wirklich gehöre; Gerbert hat es aber mit abdrucken laſſen, weil er am Schluſſe deſſelben fand: Explicit Muſica Ubaldi.

Ein drittes Werk führt den Titel: *Hugbaldi Monachi Elnonenſis Muſica enchiriadis*, und beſteht aus 19 Kapiteln, meiſtens von merkwürdigem Inhalt, die mit einigen Anmerkungen begleitet hier verzeichnet zu werden verdienen. Das erſte Kapitel ohne beſondere Ueberſchrift iſt gleichſam eine Einleitung, worin gezeigt wird, daß aus der Verbindung einzelner Töne zuerſt Diaſtemmata, und hernach ganze Tonſyſteme gebildet werden, wie aus Buchſtaben, Sylben, Wörter und Namen, und zuletzt vollſtändige Reden entſtehen. Die Töne ſeyen daher das Fundament eines jeden Geſangs. Hierauf wird der Unterſchied zwiſchen Klang und Ton richtig beſtimmt, und die Zuſammenſetzung der Töne nach einer gewiſſen Ordnung, nehmlich nach Tetrachorden, gelehrt. Zur Bezeichnung dieſer Töne und Tonreihen wird wiederum eine neue Art von Notenſchrift gelehrt, welche ungemein viele Aehnlichkeit mit derjenigen Notenſchrift hat, deren ſich die Neugriechen bedienen, und von welcher ſchon im erſten Bande dieſer Geſchichte (S. 445.) gehandelt worden iſt. Dieſe Zeichen ſind folgende:



Graves. Finales. Superiores. Excellentes.

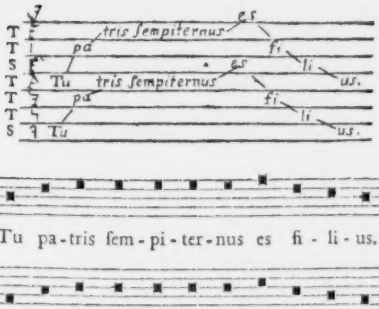
die nur viererley Formen haben, aber bald gerade, bald verkehrt, bald aufrecht, bald unterwärts gekehrt, gebraucht werden. Wenn die Reihe der Töne noch höher ſteigt, ſo werden die nehmlichen Figuren ebenfalls beybehalten, aber ſodann liegend gebraucht; z. B.

ſo

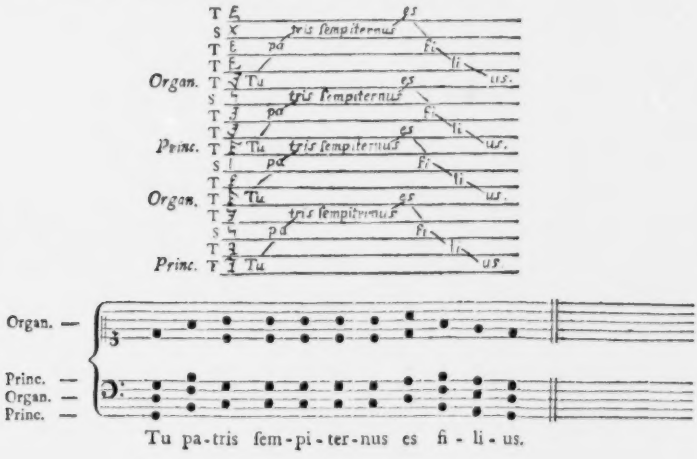
ſo, daß im Ganzen achtzehn Zeichen für eben ſo viele Töne herauskommen.

Im zweyten Kapitel: de Phtongorum figuris, et quae ſint octecim, werden ſie näher erklärt. Das dritte Kapitel: Vnde dicatur Tetrachordum finalium et caeterorum, wendet ſie auf die Final-Töne an, deren vier ſind, nehmlich:

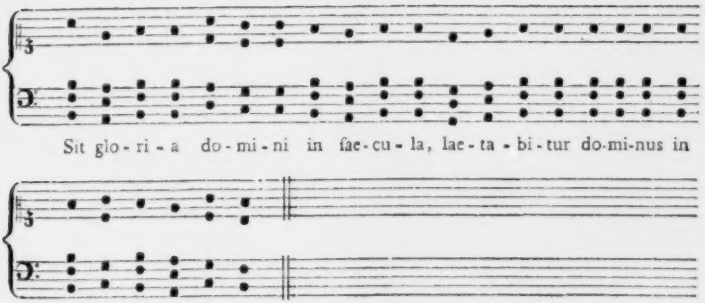
worin die Melodien aus den vier authentiſchen und vier plagaliſchen Tonarten geſchloſſen werden. Sie heißen auch deßwegen Protos oder Archoos, Deuteros, Tritos und Tetrardos. Die nächſten Kapitel enthalten nähere Beſtimmungen und Anwendungen dieſer Zeichen nach folgenden Ueberſchriften: *Cap. IV.* Quare unum ſolum Tetrachordum ſub finalibus ſit, et duo ſupra. *Cap. V.* Quid diſtet inter autentos et minores tonos. *Cap. VI.* De proprietatibus ſonorum: et quotis locis ab invicem diſtent ejusdem qualitatis ſoni. *Cap. VII.* Deſcriptiunculae de ſonorum proprietatibus ad exercendum. (Iſt eine Tabelle, mit einer kurzen Beſchreibung derſelben.) *Cap. VIII.* Quomodo ex quatuor ſonorum vi omnes toni producantur. *Cap. IX.* Quid ſit inter Phtongos et ſonos: inter tonos et epogdoos. Quid etiam toni et modi ſive tropi, particulae quoque. Quid diaſtema et ſyſtema. (Ueber das Wort Epogdoos wird folgende Erklärung gegeben: Tonus eſt ſpatii legitima magnitudo a ſono in ſonum, hocque ſpatium muſicorum ſonorum, quia in ſesquioctava proportione eſt. Graeco nomine dicitur epogdoos.) *Cap. X.* De Symphoniis. (Wenn Buchſtaben ohne Unterſchied zuſammen geſetzt werden, heißt es hier, ſo entſtehen oft weder Sylben noch Wörter daraus. Eben ſo können in der Muſik nur gewiſſe Intervallen einen Wohlklang bewirken. Die Erklärung der Symphonie iſt folgende: Eſt autem ſymphonia vocum diſparium inter ſe junctarum dulcis concentus. Der einfachen und erſten Symphonien ſind drey, nehmlich die Quarte, Quinte und Octav.) *Cap. XI.* Quomodo ex ſimplicibus Symphoniis aliae componuntur. (Solche Symphonien ſind die Octave mit der Quinte, die Octave mit der Quarte, und die Dopeloctave, Disdiapaſon, welche hier auch Disdiplaſion genannt wird, weil ſie aus zwey männlichen Stimmen in der Octave und aus einer Knabenſtimme in der dritten Octave beſteht. Die beygefügten Beyſpiele brauchen hier nicht angeführt zu werden, weil man ſich leicht vorſtellen kann, wie eine kleine Melodie in drey verſchiedenen Octaven klingen wird.) *Cap. XII.* Item de iisdem ſymphoniis. (Sind Beyſpiele von anderer Art.) *Cap. XIII.* De proprietate Symphoniarum. (Hier bekommt das Wort Symphonie eine andere Bedeutung, nach welcher eigentlich die Diaphonie oder das ſo genannte Organum darunter verſtanden wird. „Nunc id, quod proprie ſymphoniae dicuntur et ſunt (ſind Hucbalds Worte), id eſt, qualiter eaedem voces ſeſe invicem canendo habeant, proſequamur. Haec namque eſt, quam Diaphoniam cantilenam, vel aſſuete, organum vocamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore conſtet, ſed concentu concorditer diſſono. Dieß iſt zwar allen Symphonien gemein, doch bekommen ſie nur den Namen Diaphonie, wenn die Quarte und Quinte dabey gebraucht wird. Beſonders für den Gebrauch der Quarte wird hier folgendes Beyſpiel gegeben:



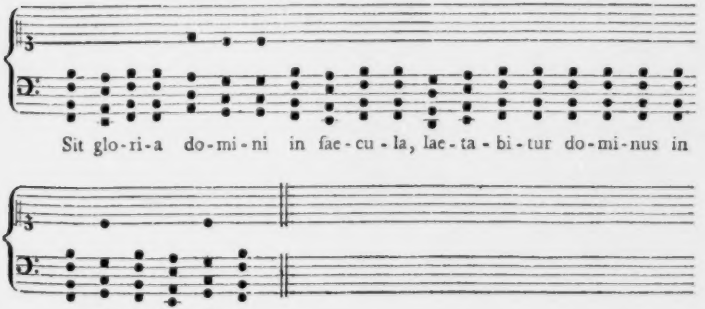
woben man ſich herzlich verwundern muß, daß man ſo etwas je habe erträglich finden können,' ſo daß Hucbald ſogar davon ſagt: videbis naſci ſuavem ex hac ſonorum commixtione concentum.) *Cap. XIV.* De acutiore Diaphonia per Diateſſaron, ejusque deſcriptio. (Die Schönheit dieſer Diaphonie nimmt immer zu. Hier werden noch zwey Stimmen in der Höhe hinzu geſetzt, wodurch die Schönheit der Harmonie nothwendig verdoppelt werden muß; z. B.



Die Quarten liegen hier in der Mitte. Uebrigens iſt das Beyſpiel im Weſentlichen von der Diaphonie in Quinten nicht verſchieden, von welcher das folgende *Cap. XV.* unter der Anſchrift: Diaphoniae acutioris deſcriptio per Diapente, handelt. Da wir die Schreibart des Hucbald ſchon hinlänglich kennen, ſo wollen wir das in dieſem Kapitel gegebene Beyſpiel bloß in neueren Noten anführen:

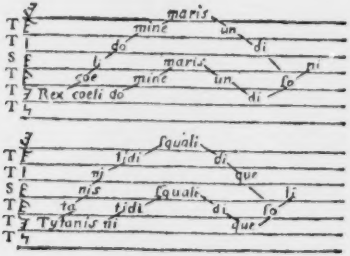


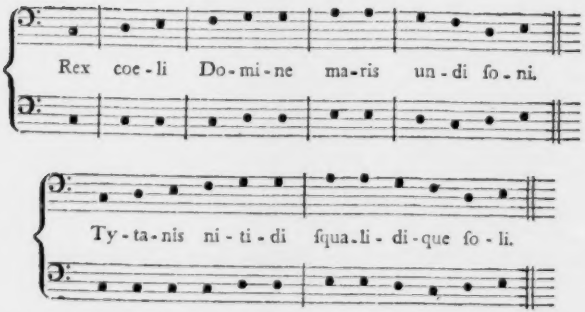
Nach der genauen Vorſchrift des Hucbald ſollte die oberſte Stimme dieſer Melodie in der Tiefe ſtehen, wodurch die Harmonie noch auffallender wird; z. B.



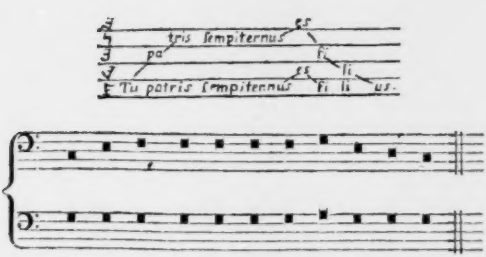
Am Schluß dieſes Kapitels ſagt Hucbald wiederum, nachdem er die Gründe dieſer Harmonie erklärt zu haben glaubt: „Hisque rationibus hae duae ſymphoniae varias miſcent dulcesque cantilenas.

Cap. XVI. Quid de his Ptolemaeum ſenſiſſe Boethius narret; de conſonantia nempe diapaſon et diateſſaron. *Cap. XVII.* De ordine conſonantiarum et inconſonantia. (Hier wagt der Verfaſſer den Gebrauch einer durchgehenden Secunde und Terz, und ſchließt zuletzt mit 2 Stimmen im Einklang, z. B.



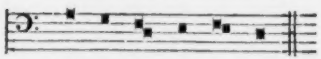


Cap. XVIII. Quomodo altiora, modo ſubmiſſiora loca organum petat. (In dieſem Kapitel geſtattet der Verf. im Gebrauch des Organum gegen eine Hauptſtimme immer größere Freyheit und giebt die Regel, daß während eine Stimme auf einerley Ton bleibe, könne die andere nach Belieben um ſie herum ſpazieren. Unter mehreren gegebenen Beyſpielen mag folgendes kleine hinreichen, um die Meinung des Hucbald deutlich zu machen:



Dieß nehmliche Beyspiel ist in mehrere Töne transponirt, um dadurch zu zeigen, in welchem Ton ein solches Organum möglich sey.) *Cap. XIX.* Quod in aliquibus rationis hujus profunditas minus sit penetrabilis. (Sind Betrachtungen über die Unmöglichkeit, alles in der Musik zu ergründen oder gehörig zu erklären. Die Verhältnisse der Töne (sagt Hucbald) und den Unterschied der Consonanzen können wir zwar angeben; aber niemand kann sagen, wie es zugeht, daß sie auf unser Gemüth einen so großen Einfluß haben. Bey einigen Dingen können wir die Gründe und Ursachen auffinden, bey den meisten aber sind sie uns verborgen. Es giebt Melodien, die in diesem oder jenem Tone auf gleich gute Art gesungen werden können; andere aber verlieren ihre Eigenschaften, wenn sie transponirt werden. Die wilden Thiere und die Vögel sollen einige Tonarten lieber hören als andere; warum dieß aber so und nicht anders ist, läßt sich nicht erklären. Zuletzt noch der Wunsch, daß das, was wir durch Gottes Güte wissen, zur Ehre des Gebers angewendet werden möge.)

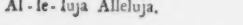
Das vierte Werk des Hucbald führt den Titel: *Scholia Enchiriadis de arte musica*, und ist in Fragen nnd Antworten zwischen einem Lehrer und Schüler verfaßt. Es befindet sich zwar nicht bey allen Abschriften der Hucbaldischen Werke, gehört ihm aber doch, wie man aus dem Schluß des vorhergehenden Werks, und aus dem Inhalt des gegenwärtigen sehen kann. Hucbald sagt nehmlich am Schluß der Musica Enchiriad., daß Boethius viele Geheimnisse der Musik entdeckt, und mit Hülfe der Zahlen erklärt habe, und daß er im folgenden Werk einen Auszug daraus machen wolle. (Cujus, si Deus annuerit, sequens opusculum aliquod continebit excerptum.) Das Werk ist in drey Theile abgetheilt, deren erster von den allgemeinen Anfangsgründen, der zweyte de Symphoniis, und der dritte von den Verhältnissen der Töne handelt. Beym ersten Theil ist zu bemerken, daß der Verf. die im vorhergehenden Werk gebrauchte Notenschrift überall beybehält, und sich auch der Griechischen Namen für die Tonarten wieder bedient, wie sie schon vorher angeführet worden sind. Der erste Ton hat folgendes regelmäßige Neuma, auf dessen einzelne Töne die Sylben Noannoeane angewendet werden. z. B.



No an no e a - ne.

Dieß Beyſpiel transponirt Hucbald fünfmal um einen Ton höher, und ſagt, daß auf dieſe Weiſe durch die erſte Transpoſition der Deuterus, durch die zweyte der Tritus, durch die dritte der Tetrardus, und durch die vierte der Protus aufs neue entſtehe:

Die letzte Frage in dieſem erſten Theil betrifft die Beobachtung des Sylbenmaßes im Singen, und heißt: Quid eſt numeroſe canere? Die Antwort auf dieſe Frage iſt: Sic itaque numeroſe eſt canere, longis brevibusque ſonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere magis quam oportet, ſed infra ſcandendi legem vocem continere, ut poſſit melum ea finiri mora, qua cepit. Folgende kurze Melodie wird zur Probe angegeben, und daran gezeigt, wie die Worte ſcandirt werden müſſen: z. B.

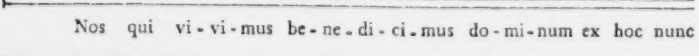


Ego ſum via ve-ritas et vi-ta

Al-le-luja Alleluja.

E-go ſum vi-a ve-ri-tas et vi-ta Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja.

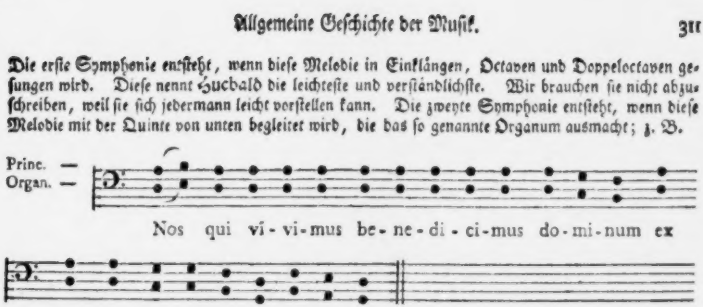
Der zweyte Theil handelt de Symphoniis. Die Symphonie iſt eine angenehme Vermiſchung einiger Stimmen, deren es drey einfache und drey zuſammen geſetzte giebt. Unter die einfachen gehört die Octave, Quinte und Quarte; unter die zuſammen geſetzten die Doppeloctave, die Duodecime (Diapaſon und Diapente) und die Undecime (Diapaſon und Quarte). Hier kann man ſich den vollſtändigſten Begriff von der Harmonie des Hucbald machen, wenn etwa die bisher angeführten Proben dazu noch nicht hinreichend geweſen ſeyn ſollten. Eine und eben dieſelbe Melodie nimmt alle die ſechs einfachen und zuſammen geſetzten ſo genannten Symphonien an, ſo daß man kaum begreifen kann, wie man eine ſolche Harmonie hat ausſtehen können. Wir wollen des Außerordentlichen wegen einige dieſer Harmonien in neueren Noten herſetzen, ohne uns um die Hucbaldiſche Notation weiter zu bekümmern. Die zum Grund gelegte Melodie iſt folgende:



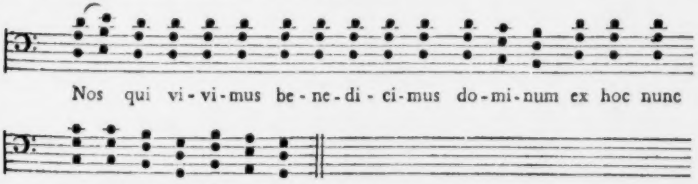
Nos qui vi-vi-mus be-ne-di-ci-mus do-mi-num ex hoc nunc

et us que in ſe-cu-lum.

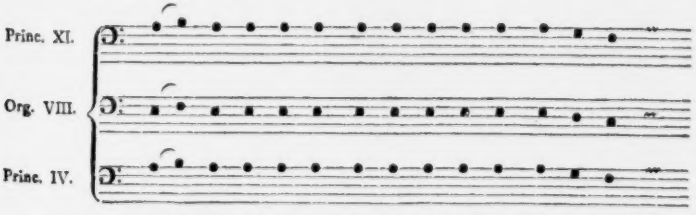
Die erſte Symphonie entſteht, wenn dieſe Melodie in Einklängen, Octaven und Doppeloctaven geſungen wird. Dieſe nennt Hucbald die leichteſte und verſtändlichſte. Wir brauchen ſie nicht abzuſchreiben, weil ſie ſich jedermann leicht vorſtellen kann. Die zweyte Symphonie entſteht, wenn dieſe Melodie mit der Quinte von unten begleitet wird, die das ſo genannte Organum ausmacht; z. B.



Wenn hier noch eine dritte Stimme hinzu kommen ſoll, ſo muß es die höhere Octave vom Organum ſeyn, ſo daß die Quinte in der Mitte bleibt, z. B.



Die unterſte Stimme iſt das Organum, die beyden übrigen die Hauptſtimmen in der Quinte und Octave. Eine zweyte Verſetzung dieſer Symphonie iſt, wenn das Organum in die Mitte zwiſchen die Quarte und Undecime kommt: z. B.

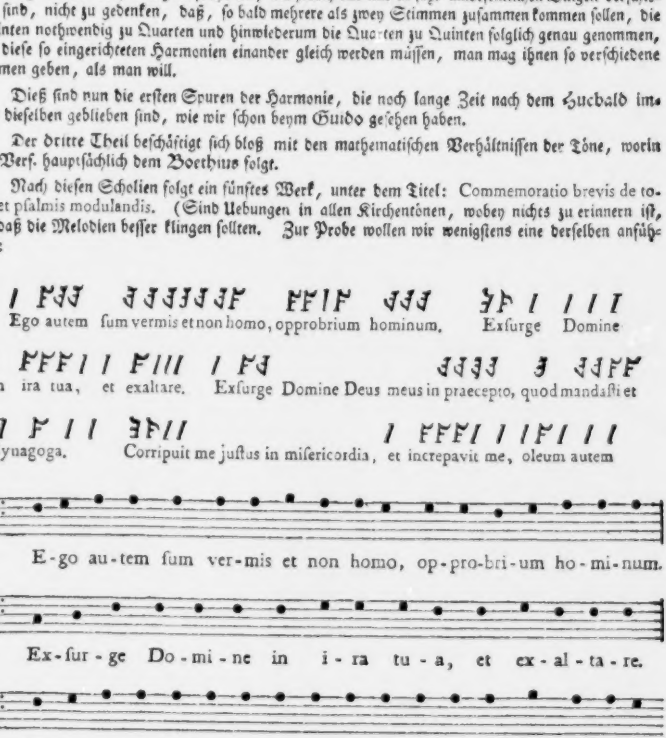


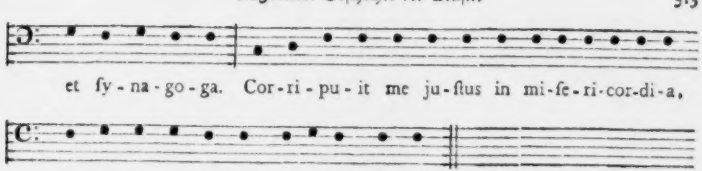
Wenn nach der allgemeinen Regel, welche Hucbald giebt, die oberſte Stimme ſtets von einer Knabenſtimme geſungen werden ſoll, ſo muß man ſich hier die Undecime in unſerm a denken, ſo daß das Organum die Unterquarte von den beyden andern Stimmen macht. Solcher Verſetzungen der Quinte giebt der Verf. übrigens ſechs an, die jedoch alle nur in ſehr unweſentlichen Dingen verſchieden ſind, nicht zu gedenken, daß, ſo bald mehrere als zwey Stimmen zuſammen kommen ſollen, die Quinten nothwendig zu Quarten und hinwiederum die Quarten zu Quinten folglich genau genommen, alle dieſe ſo eingerichteten Harmonien einander gleich werden müſſen, man mag ihnen ſo verſchiedene Namen geben, als man will.

Dieß ſind nun die erſten Spuren der Harmonie, die noch lange Zeit nach dem Hucbald immer dieſelben geblieben ſind, wie wir ſchon beym Guido geſehen haben.

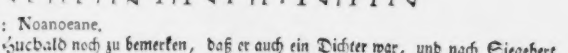
Der dritte Theil beſchäftigt ſich bloß mit den mathematiſchen Verhältniſſen der Töne, worin der Verf. hauptſächlich dem Boethius folgt.

Nach dieſen Scholien folgt ein fünftes Werk, unter dem Titel: Commemoratio brevis de tonis et pſalmis modulandis. (Sind Uebungen in allen Kirchentönen, wobey nichts zu erinnern iſt, als daß die Melodien beſſer klingen ſollten. Zur Probe wollen wir wenigſtens eine derſelben anführen:





Dieſe und alle übrigen Melodien, die für die ſämmtlichen Kirchentöne hier gegeben werden, ſind nichts als Collecten-Geſang, ſo wie auch die ſo genannten Symphonien nichts andres waren. Zuletzt wird noch ein Schema der Kirchentöne beygebracht, wobey nicht nur die gewöhnlichen, dem Hucbald eigenen Zeichen, wie wir ſie bisher angeführt haben, ſondern auch jene, welche §. 52. dem Notker Balbulus zugeſchrieben worden ſind, gebraucht werden, und zwar ſo, daß die letztern über die erſten geſetzt ſind. Wir geben bloß das Beyſpiel des erſten Tons:



mit der Unterſchrift: Noanoeane.

Sonſt iſt von Hucbald noch zu bemerken, daß er auch ein Dichter war, und nach Siegebert (de ſcriptor. eccleſiaſt. cap. 107.) ein Gedicht an Carl den Kahlen gerichtet hat, in welchem alle Wörter durch dreyhundert Verſe hindurch mit einem C anfangen. Der Anfang dieſes Gedichts iſt folgender:

Carmine Clariſonae Calvis Cantate Camoenae.

Es iſt zu Baſel 1561. gedruckt, aber nicht vollſtändig. Denn dieſe Ausgabe enthält nur 136 Verſe. Hucbald ſtarb 930. ungefähr 90 Jahr alt. Andere geben 937 als ſein Todesjahr an; im Kloſter St. Amand befindet ſich aber ſeine Grabſchrift, wobey 930 angegeben iſt. Dieſe Grabſchrift iſt folgende:

Dormit in hac tumba ſimplex ſine felle columba,
Doctor, flos, et honos tam Cleri, quam Monachorum,
Huchaldus, famam cujus per climata mundi
Edita Sanctorum modulamina, geſtaque clamant.
Hic *Ciriei* membra pretioſa reperta Nivernis,
Noſtris invexit oris, ſcripſitque triumphum.
(ſ. *Fabricii* Bibl. Lat. med. et inf. aetatis.)

§. 56.

Regino war von Geburt ein Deutſcher, aus dem Orden der Benediktiner, und lebte gegen das Ende des neunten und den Anfang des zehnten Jahrhunderts im Kloſter Prüm im Trieriſchen. Ums Jahr 892 wurde er Abt ſeines Kloſters, wie er in ſeiner Chronik ſelbſt ſagt: „Per id tempus Farabertus Abbas Prumienſis coenobii paſtoralem curam ſua ſponte per conceſſionem Regis depoſuit, et ego quamvis indignus ſecundum regularem auctoritatem per electionem Fratrum in regi-

mine ſucceſſi.“ Er war ein Mann von vielen Kenntniſſen und Tugenden. So wie aber ſolche Eigenſchaften, wenn ſie erkannt und belohnt werden, faſt immer den Neid Anderer gegen ſich erregen, ſo fehlte es auch dem Regino nicht an Neidern. Beſonders trieb es ein Mönch Richerius ſo weit, daß Regino ſeiner Stelle wieder entſetzt wurde. Dieß geſchah 892, wie er in ſeiner Chronik ſelbſt erzählt: In regimine coenobii non diu immoratus ſum aemulis contra me agentibus, ſed Richarium Fratrem Gerhardi et Marfridi invidioſum mei negotii ſucceſſorem ſuſtinui. Er ertrug dieß mit Geduld, brachte den Reſt ſeiner Tage in dem Kloſter St. Maximini in der Vorſtadt zu Trier zu, und von den Sorgen der Aufſicht über ſein Kloſter befreyt, wandte er nun deſto mehr Fleiß auf die Erweiterung ſeiner Kenntniſſe und auf Scheiften. Er ſtarb ungefähr ums Jahr 909 mit dem Ruhm des gelehrteſten und frömmſten Mannes ſeiner Zeit.

Außer einer Chronik, die bis 908 reicht, und in *Piſtorii* SS. rer. Germ. T. I. zu finden iſt, und außer dem Werke: de diſciplina eccleſiaſtica veterum, praeſertim Germanorum, welches Hildebrand (1659) und Baluzius (1671) haben drucken laſſen, hat man auch ein muſikaliſches Werk von ihm aufgefunden, welches erſt im Anfang des jetzigen Jahrhunderts bekannt geworden zu ſeyn ſcheint. Die erſte Nachricht davon gab der ehmalige Rector zu Minden, Joh. Ludw. Bünemann, der es aus der Maſtrichtiſchen Auction erſtanden hatte. Den beſten Begriff werden ſeine eigenen Worte davon geben, die Mattheſon in der *Critica muſ.* Tom. I. pag 83. hat abdrucken laſſen. In dieſer Nachricht heißt es: Codex membranaceus, ſaeculo *Nono*, ab *ipſo Auctore*, Celeberr. *Reginone*, adhuc Presbytero, poſtea Abbate Prumienſi, ſcriptus et *inſcriptus Rathlodo*, Archiepiſcopo Trevirenſi NB. Eſt *unicum exemplar* in toto terrarum orbe: MS. et nunquam editum, immo ob ſingularem raritatem, ne ulli quidem Vitae Reginonis ſcriptori memoratum. (Ferunt Ludovicum XIV. regem Galliae, ante plures annos, aliquot millia librarum Gallicarum pretium pro eo obtuliſſe, ſed fato quodam tum in alienas manus veniſſe, quod num veritati conveniat, neſcio.) Praefixa eſt ipſi operi prolixa et devota epiſtola ejusdem Reginonis, *de armonica inſtitutione*, ex qua eximia ejus doctrina in variis diſciplinis longe plenius et uberius, quam ex ejusdem Chronico et libris de diſciplina eccleſiaſtica, publice exſtantibus, cognoſci poteſt. Hanc epiſtolam, ſine opere reliquo, Diecmannus, inſcio et invito Domino de Maſtricht, elam deſcripſit, quae res poſſeſſorem illius pretioſi operis (ut mihi ſaepius narravit) perturbavit; acquievit tandem, ubi Diecmannus promiſit ſancte, ſe numquam, invito poſſeſſore, epiſtolam editurum. Ipſum opus ſiſtit integram *Muſicam ſacram*, eamque ad regulas artis emendatiſſimam, ubique adjunctis ipſis *notis muſicis*, antiquitatem, plerisque omnibus incognitam, ſpectantibus. Poteſt ex eodem codice doctrina eccleſiae et caeremoniarum eius temporis ex parte cogneſci. Examinavi eum cum diverſis doctis viris, rei diplomaticae et antiquae ſcripturae gnaris, quorum nemo unquam de genuina antiquitate ſcripturae hujus coditis, ſaeculum IX referente, dubitavit. Scriptura minuta (quae addo, ut abſens aliquis de libro judicare poſſit) reſpondet et minutae ſcripturae, quam Mabillon de re diplomat. lib. V f. 363-365. exhibuit. Mich. Praetorius Wittebergae a. 1615. edidit Syntagma muſicum, in cujus Tomi primi parte prima, Cap. IV. p. 12. docet: „Joannem Damaſcenum, Theologum, circa a. 725. una cum Cosma, Majumenſi Epiſcopo, Melodos ſive Cantores cognominatos, *eo quod*, inquit, *Melodiis comprehendiſſent eas cantilenas*, quas Decretum in Eccleſiis Chriſtianorum cani jubet. Canticorum certe canones Joannis et Cosmae hactenus fuerunt incomparabiles. (*Suidas* et *Crárenus*) Idem Damaſcenus characteres excogitavit, quibus intervalla aſcendendi et deſcendendi exprimentibus, Pſalmodiae cantilena choralis, quae tum in eccleſia locum habebat ſola, et ſcriberetur et caneretur. (*Joſeph. Zarlin.*) Quinam vero et quales hi fuerint characteres, conjecturare difficile, imo impoſſibile

est. Sane hujusmodi fuisse, qualibus nos nunc communiter utimur, nemo mihi facile persuaserit. Nam nec eos admodum vetustos, nec semper et constanter usurpatos esse, argumentum est vetus quoddam *Missale*, quod exstat (ita scribit Praetorius a. 1615. sed jam non potest ibi inveniri) in illustri Bibliotheca Guelphica, quae est Wolferbuti. Perscriptum id est eleganter et artificiose, in puro et mundo pergameno, *anno*, ut frontispicium libri perhibet, *nongentesimo decimo quinto*; sed quia id ab aliena manu est, conjecturam caperem, *multo etiam ante* scriptum fuisse. Vt vero cuilibet pateat scriptura et characteres libri quales sint, exempla, ad vivum expressa, exhibemus unum atque alterum." *Hucusque Praetorius.* Haec scripturae et characteres musici cum *Reginonis* nostro fere conveniunt, quae omnia in adducto auctore possunt considerari. Nuper admodum vir quidam longe doctissimus, Regisque Angliae Minister, post alios censores judicavit, hunc *Reginonis* codicem solum, ob singularem raritatem, sive pretio sive munere magnifico, *ducentorum ducatorum*, sive ut ille dicebat, *centum pondo sterlingicorum* esse dignum.

Als Mattheson hierauf den Wunsch äußerte, das Reginonische Mspt. näher kennen zu lernen, sandte ihm der Rector Bünemann einige Auszüge daraus, die ebenfalls in der *Crit. mus.* T. I. p. 148. sqq. abgedruckt sind. Nachher verkaufte er es an die Leipziger Rathsbibliothek, aus welcher nach und nach mehrere Personen Abschriften davon genommen haben, jedoch immer nur von der Epistel, weil das Uebrige wegen der sonderbaren Art von Noten nicht gut abgeschrieben werden konnte. Aus eben der Ursache ist auch in der Gerbertschen Sammlung nur diese Epistel abgedruckt worden.

In diesem Abdruck führt sie den Titel: *Epistola de harmonica institutione missa ad Rathbodum Archiepiscopum Trevirensem a Reginone Presbytero.* Sie enthält 19 Absätze oder Kapitel mit folgenden Ueberschriften: 1) Occasio ratioque Tonarii huic epistolae subnemi. (Als Ursache wird der verfallene Kirchengesang im Erzbischofthum Trier angegeben. Regino sagt daher, er habe das Antiphonarium vor sich genommen, und die darin befindlichen Gesänge ihren rechten Tonarten zugeordnet, auch die Divisionen oder Differenzen der Töne, die auf den letzten Sylben der Verse gesungen zu werden pflegen, wieder so hergestellt, wie sie bey den Vorfahren waren, und wie sie den Regeln der Musik nach seyn müssen.) 2) Anomaliae modorum, seu octo tonorum. (Es gebe gewisse Antiphonen, wird hier gesagt, die aus keiner bestimmten Tonart gehen, sondern im Anfang, in der Mitte und am Ende eines andern Tons sind. Diese nennt Regino *antiphonae nothae*, id est degeneres et non-legitimas. Einige Gesänge, deren Melodien von solcher Beschaffenheit sind, werden genannt; man müßte aber die Melodien kennen, um recht zu verstehen, was Regino meint.) 3) Octo toni seu modi musici. (Ist die gewöhnliche Lehre.) 4) Tonus et musica naturalis atque artificialis. (Die natürliche Musik hat vier Haupttöne; die künstliche aber fünf und zwey Semitonia, nehmlich das große und kleine Semitonium. In der natürlichen Musik sind alle Töne vollkommen, und nehmen kein Semitonium, keine Diesin, keine Apotomen ꝛc. an, wie in der künstlichen geschieht. Regino ist hier dem Boethius gefolgt, wie man aus dem Gebrauch der Wörter diesis, apotomen etc. sehen kann, die beym Boethius auf folgende Art erklärt werden: *diesis* est prima tonorum differentia, quae sensibus percipi potest, seu semitonium minus. *Ἀποτομὴ* semitonium majus; *τριτημόριον* tertia pars toni; *τεταρτημόριον* quarta ejusdem pars.) 5) Musica in motu corporum coelestium. (Hier werden die Gestirne mit gewissen Intervallen verglichen, aus welcher Vergleichung aber nichts zu lernen ist.) 6) Naturalis musica ejusque effectus. (Die Musik der Menschen, (ohne Instrumente) die Harmonie der Sphären, und die Musik der unvernünftigen Thiere, werden als die drey Gattungen der natürlichen Musik angegeben. Ueber die Wirkungen der menschlichen Musik auf das Gemüth wird viel Schönes gesagt.) 7) Musica artificialis primum in instrumentis. (Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est, et in-

venta, quae in quibusdam conſiſtit inſtrumentis. Nun folgen die drey Inſtrumentengattungen, nehmlich das genus tenſibile, inflatile und percuſſibile.) 8) Muſica etymon. (Der Verf. leitet das Wort Muſik von dem Inſtrument *Muſa* her, weil die Alten dieſes allen andern Inſtrumenten vorgezogen haben. Es iſt die Franzöſiſche Cornemuſe, und unſer Utriculus oder Dudelſack, Sackpfeife.) 9) Quid vox, quid ſonus? (Vox wird hier für Ton, ſonus aber für Klang genommen.) 10) Conſonantiae et intervalla. (Conſonantia eſt diſſimilium inter ſe vocum in unum redacta concordia, oder: conſonantia eſt acuti ſoni gravisque mixtura, ſuaviter uniformiterque auribus accidens. Nun kommen die Zahlenverhältniſſe der Conſonanzen, deren ſechs angegeben werden, nehmlich der Numerus epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus, und epogdous. Dieſe werden erklärt, und nun beſtimmt, daß es fünf Symphonien oder Conſonanzen gebe, nehmlich: die Quarte, die Quinte, die Octave, die Duodecime, und die Doppeloctave. Was nun in den Zahlenverhältniſſen ratio ſesquitertia genannt wird, heißt in den Tönen eine Quarte; das anderthalbmalige Verhältniß (ſesquialtera) eine Quinte; ratio dupla eine Octave; tripla eine Duodecime und quadrupla eine Doppeloctave. Iſt übrigens alles nach den Lehrſätzen des Boethius eingerichtet.) 11) Juxta Pythagorae inventum. (Iſt die alte, falſche Geſchichte von der Erfindung der Tonverhältniſſe nach den Schmiedehämmern.) 12) De ſeptem liberalibus diſciplinis. (Die alte gewöhnliche Eintheilung.) 13) Chordarum ſeu intervallorum nomina. (Der Verf. braucht hier die Griechiſchen Benennungen, und erklärt ſie ſodann.) 14) Tetrachorda. (Ebenfalls nach Griechiſcher Art.) 15) Et conſonantiae quas continent. 16) Conſonantiarum nomina et geneſis. 17) Toni item et minorum intervallorum. (Alles nach Griechiſcher Art.) 18) Muſici practici et theoretici discrimen. Die Kunſt der Muſik, wird hier geſagt, ſey ſo groß, und ſo dunkel, daß ſie ſich gleichſam der menſchlichen Erkenntniß zu entziehen ſcheine. Es gebe ſehr wenige, die die Natur und das wahre Weſen derſelben nach richtigen Gründen zu erkennen vermöchten, und wenn ſie es auch erkannt hätten, ſo fehle ihnen doch die Fähigkeit, es andern deutlich zu machen. Hingegen gebe es ſehr viele (wird fortgefahren), die mit den Fingern und der Stimme recht gute Sachen machen können, aber nicht im Stande ſind, ſie zu erklären. Hieraus wird im Ganzen geſchloſſen, quod non ille dicitur muſicus, qui eam manibus tantummodo operatur, ſed ille veraciter muſicus eſt, qui de muſica naturaliter novit diſputare, et certis rationibus ejus ſenſus enodare. Omnis enim ars (fährt der Verf. fort) omnisque diſciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim majus eſt ſcire, quod quisque faciat, quam facere, quod ab alio diſcit. (Iſt eine eitele Meinung des Regino; denn am Ende iſt bey ſolchen Gegenſtänden das Können doch immer der Zweck alles Wiſſens.) Die artifices corporales werden daher nicht nach der Muſik benannt, ſondern nach den Inſtrumenten, die ſie ſpielen, z. B. Citharoedus von der Cythar, Lyricus von der Lyra, Tibicen von der Tibia ꝛc. Muſicus autem non ab aliquo inſtrumento, ſed ab ipſa muſica nomen accepit. Nachdem der Verf. noch Verſchiedenes über dieſen Unterſchied geſagt hat, faßt er das Reſultat in folgende wirklich ſchöne Stelle zuſammen: „Is itaque Muſicus eſt, qui ratione perpenſa canendi ſcientiam non ſervitio operis, ſed imperio ſpeculationis aſſumpſit: Quisquis igitur armonicae inſtitutionis vim atque rationem penitus ignorat, fruſtra ſibi nomen cantoris uſurpat, tametſi cantare optime ſciat — — Sic non ſufficit cantilenis muſicis animum oblectari, niſi etiam quali inter ſe junctae ſint ſonorum vel vocum proportione, diſcatur.) 19) Syllabae Nonannoeane etc. (Es wird von dieſen Wörtern geſagt, daß ſie nicht erklärt werden können und keine Bedeutung haben, ſondern von den Griechen nur erfunden worden ſind, um die bewundernswürdige Mannigfaltigkeit der Töne dem Ohr und dem Verſtand zugleich bemerklich zu machen. — ut per eorum diverſos ac diſſimiles ſonos tono-

rum admiranda varietas aure ſimul et mente poſſet comprehendi. Hier wird die Epiſtel geſchloſſen.)

Das zur Epiſtel gehörige Werk unter dem Titel *Tonarius* konnte Gerbert der künſtlichen Notenzeichen wegen nicht abgeſchrieben erhalten, weßwegen es auch in ſeiner Sammlung nicht abgedruckt iſt. Der Anfang deſſelben iſt: Incipiunt octo toni muſicae artis, cum ſuis differentiis etc. Die Noten, die ſo ſchwer abzuſchreiben waren, ſind übrigens nach den Vergleichungen und Unterſuchungen, welche der Rector Bünemann darüber angeſtellt hat, denjenigen ähnlich, welche in Prätorii Syntag. muſ. aus einem Wolfenbüttelſchen Miſſal-Buch abgedruckt ſind, und von welchem auch in dieſem Werke noch Proben vorkommen werden. In dem Bünemannſchen Auszug (ſ. Martheſons Crit. muſ. T. I. p. 149.) wird aus dem Tonario noch folgende Stelle, die ſich auf dem 144ſten Blatt der Handſchrift findet, angeführt: Require in capite preſentis codicilli ubique duas antiphonas nonam videlicet et decimam, quas cauſa parvitatis preſens pagina continere nequivit, procul dubio reperias.

§. 57.

S. Odo oder Oddo von Clügny (Cluniacenſis), einem Städtchen in Frankreich mit einer Benediktiner-Abtey, wurde zu ſeiner Zeit für einen ſehr guten Muſikus und Muſikgelehrten gehalten. Der Ungenannte von Melk ſagt von ihm (Cap. 75.): Otto, venerabilis Abbas Cluniacenſium, qui monachorum gemma, diſcipulorum ſuorum gloria fuit, dialogum ſatis utilem de muſica arte compoſuit. Seinen Unterricht hat er vom Remigius ſowohl in der Muſik, als in andern Wiſſenſchaften erhalten, und iſt ein Mitſchüler des Hucbald geweſen. Er wurde zuerſt Canonikus und Archicantor zu St. Martini in Tours, ſodann Mönch und zuletzt vom Jahr 927 bis 942 Abt zu Clugny, in welchem letzten Jahre er geſtorben und in der Kirche St. Juliani begraben worden iſt. Als Mitſchüler, Freund und Zeitverwandter des Hucbald, welchen er nur um 12 Jahr überlebte, hat er auch Aehnlichkeit mit demſelben in ſeinen muſikaliſchen Begriffen, ſo wie in allem, was zur Muſik gehört. Seine auf uns gekommene muſikaliſche Schriften ſind beym Gerbert abgedruckt, nach folgenden Ueberſchriften:

I. *D. Oddonis*, Abbatis, ut videtur, Cluniacenſis *Tonarius*. In der Handſchrift iſt dieſer Tonarius mit alten longobardiſchen Noten begleitet, die aber nicht abgedruckt werden konnten. Der Unterricht bezieht ſich übrigens bloß auf den richtigen Gebrauch der Tonarten mit ihren Differenzen.

II. *D. Oddonis Dialogus de Muſica.* Iſt nach einer Handſchrift aus der königl. Bibliothek zu Paris abgedruckt. Nach dem Prolog wird das Werk Muſica Domni Oddonis genannt, iſt wahrſcheinlich von einem andern compilirt, und hat 18 verſchiedene Abtheilungen folgenden Inhalts: 1) De monochordo ejusque uſu. (Die Kenntniß des Monochords war bey den ältern Muſiklehrern immer das erſte, wozu ſie ihre Schüler anführten, weil ohne dieſes Inſtrument die Verſchiedenheiten der Töne zu ſchwer zu erlernen waren. Der ganze Unterricht iſt in Fragen und Antworten abgefaßt. Der Schüler fragt: Quid eſt Muſica? und der Lehrer antwortet: Veraciter canendi ſcientia, et facilis ad canendi perfectionem via. Hierauf wird geſagt, ſo wie ein Lehrer den Knaben erſt alle Buchſtaben in einer Tafel zeigen müſſe, ſo müſſe auch ein Muſikus den Singſchülern alle einzelne Töne der Muſik zuerſt auf dem Monochord zeigen.) Nun folgt die Beſchreibung und 2) unter der Aufſchrift et menſura, die Eintheilung des Monochords. 3) De tono et ſemitonio. 4) De conſonantiis. 5) De conjunctionibus vocum. (Iſt bloß melodiſch zu verſtehen, in ſo fern in einer Melodie die Fortſchreitungen in halben und ganzen Tönen, oder in größern Intervallen auf einander folgen. Solcher Fortſchreitungen nimmt Oddo ſechs im Aufſteigen, und ſechs im Abſteigen an. Aliae regulares vocum conjunctiones (wird am Schluß dieſes Abſatzes geſagt) nusquam reperium-

tur.) 6) Toni et ſemitonii discretio ſecundum modos. 7) De limitibus modorum. (Hier werden die Grenzen eines modi zu acht, neun und zehn Tönen angegeben. Die Gründe ſind artig. Acht Töne ſind dazu nöthig der Octave wegen, oder weil bey den Alten die Cythar acht Töne hatte. Neun Töne ſind nöthig, um zwey Quinten über einander haben zu können; zehn aber des Davidiſchen Pſalterii wegen, welches zehn Saiten hatte.) 8) Quid ſit modus, unde dignoſcatur quisque, diſtinguaturve? (Tonus oder Modus iſt eine Regel, welche eine jede Melodie nach ihrem Ende beurtheilt. Der Anfang einer jeden Melodie muß nach den ſechs Conſonanzen dem Ende derſelben entſprechen. Kein Ton kann einen Geſang anfangen, wenn er nicht entweder ſelbſt Final-Ton oder mit ihm durch irgend eine von den ſechs Conſonanzen verwandt iſt. Diſtinctiones heißen ſolche Stellen, in welchen der Geſang Ruhepunkte macht, oder abgetheilt wird. Sie müſſen auf eben den Tönen endigen, in welchen der Geſang eines gewiſſen Modi angefangen werden kann. Man ſieht, daß unter dieſen Diſtinctionen genau genommen nichts als eine Art von Einſchnitten verſtanden wird. Der Verf. führt zur Probe eine Antiphone an, worin jeder Abſatz im Text eine Diſtinction genannt wird, z. B. Tribus miraculis; (erſte Diſtinction) ornatum diem ſanctum colimus; (zweyte Diſtinction) Hodie ſtella magos duxit ad praeſepium; (dritte Diſtinction) Hodie vinum ex aqua factum eſt ad nuptias; (vierte Diſtinction.) Hodie a Johanne Chriſtus baptizari voluit; (letzte Diſtinction.) In muſikaliſcher Rückſicht heißen alſo Diſtinctiones nichts andres, als daß beym Anfang eines jeden dieſer Abſätze nicht aus der einmal angenommenen Tonart gewichen werden ſoll.) 9) De elevatione et depoſitione modorum. (Heißt nichts andres, als wie weit in jedem Modo über und unter den Grund- oder Final-Ton gegangen werden ſoll.) 10) Octo modi. 11) Primi modi formula. 12) Secundi modi formula. 13) Tertii modi formula. 14) 15) 16) 17) 18) Quarti, quinti, ſexti, ſeptimi et octavi modi formula. (Sind ſammt und ſonders unſere gewöhnlichen Tonleitern. Der erſte modus geht vom C — c und einen Ton darüber; der zweyte vom G — g und zwey Töne darüber; der dritte vom D — d und einen Ton darüber ꝛc.)

Auf dieſen Dialog folgt ſogleich ein anderes Werkchen, welches gewiſſer Maßen am Schluß des vorhergehenden durch den Schüler in folgenden Worten angekündigt iſt: Age ergo, obſecro, et de modis, quae ſequuntur, edicito. Man erkennt hieraus zugleich den hauptſächlichſten Inhalt deſſelben. In dem leipziger Miſc. wird es dem Berno zugeſchrieben; in den meiſten andern aber dem Oddo. Da nun der Inhalt mit der eben erwähnten Ankündigung übereinſtimmt, ſo wird es durch dieſe Umſtände zuſammen genommen wenigſtens ſehr wahrſcheinlich, daß es dem Oddo und keinem andern Verf. gehören müſſe.

III. *Regulae Domni Oddonis de Rhythmimachia.* Handelt bloß von den Proportionen und Tonverhältniſſen.

IV. *Regulae Domni Oddonis ſuper abacum.* Enthält gar nichts muſikaliſches, und ſollte eigentlich in einer Sammlung muſikaliſcher Schriften nicht ſtehen.

V. *Ejusdem Oddonis Quomodo organiſtrum conſtruatur*, und *de fiſtulis.* Nimmt zuſammen nur eine halbe Seite ein, und enthält nichts weiter, als das, was von Notker über eben dieſen Gegenſtand ſchon geſagt iſt.

Uebrigens verdient hier noch bemerkt zu werden, daß die muſikaliſchen Schriften des Oddo auch dem Guido bekannt waren, wie man aus deſſen Epiſtel an Michael ſehen kann, wo es gegen das Ende heißt: Librum quoque enchiridion, quem reverendiſſimus *Oddo* abbas luculentiſſime compoſuit etc. Hierunter iſt wahrſcheinlich der Dialogus de Muſica zu verſtehen.

§. 58.

Adelbold, ein geborner Frießländer, hatte es im Kriege bis zum General gebracht, wurde aber hernach Canonicus zu Lobies im Gebiete von Lüttich, und im Jahr 1008. der neunzehnte Biſchoff zu Utrecht, auch Canzler beym Kaiſer Heinrich II. Er war nebſt dem Remigius, Huchald und Oddo in der Schule des Heriger zu Lobies erzogen, und hatte ſich daſelbſt eben ſo wie ſeine Mitſchüler muſikaliſche Kenntniſſe erworben, von welchen er in einem kleinen Traktat ein Zeugniß ablegte. In der Gerbertſchen Sammlung iſt er unter dem Titel: *Adelboldi Muſica* nach einer Handſchrift aus Tegernſee abgedruckt. Er beſteht aus folgenden zwey Abtheilungen: Quemadmodum indubitanter muſicae conſonantiae judicari poſſint, und Monochordi Notarum per tria genera partitio, woraus man die Beſchaffenheit des Inhalts hinlänglich erkennen kann. Die Zuſchrift iſt an den Papſt Sylveſter gerichtet, welcher von 999 bis 1003 regierte, und ſelbſt große muſikaliſche Kenntniſſe nach dem Geiſt ſeines Zeitalters beſaß. Adelbold ſtarb 1027.

§. 59.

Bernelini cita et vera diviſio Monochordi in diatonico genere iſt ebenfalls in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckt, und ſcheint in den Zeitraum zwiſchen Gregorius und Guido von Arezzo zu gehören, weil ſich das Werk in dem Codex der Königin Chriſtina von Schweden, nun in der Vatikaniſchen Bibliothek, neben den Werken des Papſts Sylveſter und Adelbolds befindet. Von den Lebensumſtänden des Bernelin findet man faſt keine Nachrichten, als die wenigen, die uns die Verfaſſer der Hiſt litt. de la France (Tom. VI. p. 579.) geben, worin aber nichts weiter enthalten iſt, als daß er ein geborner Franzos ſeyn könne, und für einen Schüler Gerberts, nachherigen Papſtes Sylveſter gehalten werde.

§. 60.

Außer den bisher angezeigten muſikaliſchen Werken, deren Verfaſſer namentlich bekannt ſind, hat Gerbert in ſeiner Sammlung auch noch einige anonymiſche abdrucken laſſen, die ſich unter den Handſchriften der Abten St. Blaſien gefunden haben, und in dieſen Zeitraum zu gehören ſcheinen. Es ſind ihrer drey mit folgenden Ueberſchriften:

Anonymi I. Muſica. Mit acht Abtheilungen folgenden Inhalts: 1) Triplicis generis diviſio in Monochordo. 2) Diatonicum genus. 3) Chromaticum et enharmonicum. 4) Chordarum nomina. (Sind die Griechiſchen Benennungen.) 5) Quinque Tetrachorda. 6) Conſonantiae. 7) Earum ſpecies. 8) Octo cantionum modi.

Anonymi II. Tractatus de Muſica. Mit dem vorhergehenden Werk ähnlichen Inhalts.

Anonymi III. Fragmentum muſices. Iſt nur zwey Seiten lang und mathematiſchen Inhalts.

Dieſen drey Ungenannten ſind in der Gerbertſchen Sammlung noch beygefügt:

1) *Menſura Monochordi Boetii.* Ex Codice Benedictoburano.

2) *Menſura Guidonis.* Aus eben demſelben.

3) *Ottkeri Ratisbonenſis Monachi aetatis inertiae menſura quadripartitas figurae.*

Die beyden letzten waren auch ſchon in *Pezii* Theſaur. Anecd. Tom. VI. abgedruckt.

§. 61.

Dieß ſind indeſſen die muſikaliſchen Schriftſteller dieſes Zeitraums bey weitem noch nicht alle. Die Verfaſſer der *Hiſt. litt. de la France*, Fabricius in ſeiner Bibliotheca Lat. med. et inf. aetat. der Ungenannte von Mölk ꝛc. nennen ihrer noch eine große Anzahl, deren Werke aber entweder nicht

von beſonderer Wichtigkeit geweſen ſeyn mögen, oder durch irgend ein anderes Geſchick bis jetzt noch in alten Bibliotheken verborgen geblieben ſind. Um der Vollſtändigkeit willen müſſen indeſſen wenigſtens ihre Namen in alphabetiſcher Ordnung, und das Hauptſächlichſte, was die erwähnten Schriftſteller von ihnen berichten, hier angeführt werden.

1) Einen Ungenannten muſikaliſchen Schriftſteller, der einige Jahrhunderte älter als Guido ſey, führt Iſ. Voſſius (de poemat. cantu et viribus rhythmi, p. 91.) an, um damit zu beweiſen, daß nicht Guido das muſikaliſche Syſtem erweitert habe. Die Stelle iſt folgende: In concinnanda ſua ſcala (Guido) ſecutus eſt harparum et organorum ſui temporis exemplum, illa enim viginti ut plurimum inſtructa tibiis habuiſſe ſyſtemata, docet ſcriptor aliquot ſeculis Guidone vetuſtior. „*Porro numeroſitas nervorum vel fiſtularum, ut puta viginti unius aut plurium, non ideo circo apponitur, quod ſoni ultra quindecim aut forte ſedecim protendantur, ſed ipſi iidem qui ſunt inferius repetuntur, et hoc pro varietate modorum.*“

2) Abbo, ein Benediktiner-Abt zu Fleury, welcher auf einer Reiſe im Jahr 1003. von ſeinen Mönchen erſtochen wurde, hat eine Sequenz für das Officium des heil. Stephanus komponirt. Er hatte die Muſik von einem ungenannten Geiſtlichen für vieles Geld um ſeiner Neider willen heimlich gelernt Nachher nahm er aber ſelbſt Schüler an. S. le Beufs divers ecrits T. II. p. 102.

3) *Alpharabius*, ein Arabiſcher Philoſoph aus dem zehnten Jahrhundert, ſchrieb auch ein Werk über Muſik, unter dem Titel: *Abi Naſſer Mohamed Ben Mohamed Alpharabi Muſicæ elementa, adjectis notis muſicis et inſtrumentorum figuris plus triginta.* CMVI. welches noch im Eſcurial aufbewahret wird. Von Georg Valla und Vincentius Bellevac. wird es fleißig citirt. Beyde müſſen es alſo gekannt haben. Alpharabius wurde 954 auf ſeiner Rückreiſe von Mecca in einem Walde von Räubern ermordet.

4) Bertrand, ein Mönch von Charreux in Poitou, hat ein Gedicht über die Muſik hinterlaſſen, worin ſich außer der Beſchreibung des Geſangs der Vögel noch mehrere merkwürdige Stellen finden. Es findet ſich auf der königl. Bibliothek zu Paris, Nr. 3976. 2. le Beuf hat es geſehen, und giebt (divers ecrits, T. II. p. 99.) eine Stelle daraus, aus welcher man ſehen kann, daß zur Zeit des Dichters die muſikaliſche Schreibekunſt noch in ſchlechter Verfaſſung war. Er ſagt von der Muſik: „Que c'etoit une ſcience difficile, et qu' à moins que le ſons ne fuſſent appris de memoire, „ils periſſoient, parce qu' on ne pouvoit pas les ecrire.“

5) *Fucraldus* Muſicus multam Muſicæ artis notitiam habuit, qui et librum de Muſica ſcripſit. (Anonym. Mellic. 107.) Das Zeitalter Fucralds iſt ungewiß.

6) Gerbert, nachher Sylveſter, zweyter Papſt dieſes Namens, wurde im zehnten Jahrhundert für einen vorzüglich gelehrten Mann gehalten. Er war zuerſt ein Mönch zu Aurillac, in der Provinz Auvergne, Benediktiner-Ordens. Wurde ſodann Scholaſticus zu Orleans, Lehrer des Kaiſers Otto III. und Roberts, Königs von Frankreich, Abt und Biſchoffs zu Rheims, Erzbiſchoff zu Ravenna, und endlich Papſt Sylveſter II. von 999 bis 1003. Von ſeinen muſikaliſchen und übrigen Wiſſenſchaften geben die Verf. der Hiſt. litter. de la France folgende Nachrichten: den größten Fleiß wandte er auf die Mathematik, und ſah nach Plato die Arithmetik und Geometrie als die zwey Hände eines Mathematikers an. Indeſſen entfernte er ſich doch darin vom Plato, daß er der Muſik nach der Arithmetik den nächſten Rang gab. (Hätte er die Muſik noch beſſer verſtanden, ſo würde er ihr wahrſcheinlich den Rang noch vor der Arithmetik gegeben haben.) In der Bibliothek des John Selden ſoll ehedem ein Manuſcript befindlich geweſen ſeyn, worin außer der Muſik und Arithmetik des Boethius und andern Schriften, auch eine Abhandlung von Gerbert mit einer Präfation unter dem Titel: *Gerberti Theorica cum prologo in eandem*, befindlich geweſen ſeyn ſoll.

Ob er nun gleich die Muſik als die zweyte Hand des Mathematikers betrachtete, ſo weiß man nun doch nicht genau, wie weit er es darin gebracht haben mag, da uns nichts von ſeinen Schriften darüber übrig geblieben iſt, was ihm mit Gewißheit zugeſchrieben werden kann. Er muß nach Art ſeines Zeitalters indeſſen weit darin geweſen ſeyn, weil ihm die Schriftſteller bis zum zwölften Jahrhundert noch den Beynamen Muſicus geben, und weil er ſich auch ſelbſt in einem ſeiner Briefe, die beym du Chesne (Hiſt. Francor. SS. Tom. II. p. 789 ſqq.) abgedruckt ſind, erbietet, den Wißbegierigen ſowohl von der Muſik, als von der Kunſt des Orgelbaues alles zu entdecken, was er davon weiß. Die erwähnte Stelle findet ſich im 92ſten Briefe der Sammlung, der an einen Mönch Bernard geſchrieben iſt, und heißt: Ergo ſi quisquam veſtrum cura talium rerum permovetur, et in Muſica perdiſcenda, et in his quae fiunt ex organis, quod per me adimplere nequeo, ſi cognovero certum velle domini Abbatis Raimundi, cui omnia debeo, per Conſtantium Floriacenſem ſupplere curabo.

Auch findet ſich in der Rawlinſonſchen Manuſcripten-Sammlung zu Oxford ein Gedicht mit dem Titel: *Ars muſica*, welches Burney dem Gerbert zuſchreiben will. Der Anfang deſſelben iſt:

Ars eſt jam utiliſſima,
A Philoſophis compoſita;
Ars eſt vocata Muſica,
Cantus totius domina;
Sine qua nec differentia
Eſt vocum, vel concordia.

Kurz nach dieſem Anfang folgt eine Stelle, die einen neuen Beweis abgeben kann, daß Guido das Gamma nicht zuerſt der muſikaliſchen Scala vorgeſetzt habe:

Gamma in primis poſita
Quibusdam eſt incognita,
Nam Γ Graecum nomine
Non invenitur in ABC.

Er handelt ferner de Symphonia facienda, de organis, de tintinnabulis etc. und eines der Kapitel hat die Ueberſchrift: Conſtantino ſuo Gerbertus ſcholaſticus. Da nun Gerbert in dem ſchon angeführten Briefe dieſen Conſtantinus oder Conſtantius beſonders rühmt, und ihn nobilem, Scholaſticum eruditum, fibique in amicitia conjunctiſſimum nennt, ſo könnte die Vermuthung Burneys wohl gegründet ſeyn.

Die Orgel nach damaliger Art ſoll er nicht nur gut zu ſpielen, ſondern auch gut zu verfertigen gewußt haben. In der Verfertigung derſelben ſoll er aber am glücklichſten geweſen ſeyn. Wilh. von Malmesbury hat viele abgeſchmackte Fabeln von ihm erzählt; was aber die Bewunderung betrifft, die er für ſeine hydrauliſchen Orgeln bezeigt, und womit er von ſeinem Geheimniß redet, wie er den nöthigen Wind hineingebracht, und ſie vermittelſt heißen Waſſers klingend gemacht hat, darin könnte er wohl Recht haben. Dieſe Bewunderung, womit Malmesbury und andere nach ihm von dieſem Geheimniß ſprechen, läßt ſchließen, daß es vor den Zeiten Gerberts unbekannt geweſen ſeyn muß. Man kann ihn alſo, ſagen die genannten Verfaſſer, als den Erfinder deſſelben anſehen, ob er gleich die Idee dazu aus dem Vitruv genommen haben mag. Dennoch muß die Kunſt nicht ſehr groß geweſen ſeyn, weil man ſie in der Folge wieder aufgegeben, und etwas Beſſeres gefunden zu haben geglaubt hat. Die ſpäter erfundenen, oder nur zu Gerberts Zeiten noch nicht allgemein bekannten Blaſebälge waren unſtreitig bequemer, und weil ſie einer beſtändigen Verbeſſerung fähig waren, auch dauerhafter.

Uebrigens war die Art von Kenntniſſen, welche Gerbert beſaß, ſo ſelten in ſeinem Zeitalter, daß er deßwegen von einigen ſeiner Zeitverwandten für einen Schwarzkünſtler gehalten wurde. Moosheim (in der *Hiſt. eccl.* Vol. II. p. 199.) behauptet, Gerbert habe ſeine meiſten Kenntniſſe von den Arabern erlernt.

7) *Gunzon*, ein Grammatikus. Die Verff. der Hiſt. litt. de la Fr. ſagen von ihm: Il n'oublie pas la Muſique, dont il fait un fort bel eloge en peu de mots. In welchem Werke er aber dieß thut, wird nicht angeführt.

8) Herderich, ein Mönch von Hirſau, und Zeitverwandter des Wigerich, ſchrieb ebenfalls über Muſik.

9) Heribert, Scholaſticus zu Epternach im Luxenburgiſchen ums Jahr 952. hat nach den Verff. der Hiſt. litt. de la Fr. einen Traité de la meſure du Monocorde geſchrieben.

10) Hildemann, Erzbiſchoff zu Sens, ſchrieb ein Werk von der Muſik, welches Trithemius *pulchrum libellum* nennt.

11) Johann, Archicantor aus Rom, eben derſelbe, welcher vom Papſt Agatho nach England geſchickt wurde, um daſelbſt den Kirchengeſang zu verbeſſern, wie §. 4. erzählt worden iſt, ſoll auch ein Werk *de modulandi ac legendi ritu* hinterlaſſen haben, welches vielleicht noch in einer Engliſchen Bibliothek aufbewahrt wird. ſ. *Balei* Catal. de SS. Britann. Cent. 12.

12) Marquard, Scholaſticus in der Abtey Epternach im Luxenburgiſchen, hat ein beſonderes Werk über Muſik im Geſchmack des Aureltan, Remigius ꝛc. geſchrieben, das heißt: er hat den Boethius commentirt. Diejenigen, welche es geſehen haben, nennen es inſigne opus. Der Verf. hat es dem König von Frankreich Ludwig Ultramar zugeſchrieben.

13) *Meletius*, ein Mönch aus Tiberiopolis in Phrygien, gehört ins neunte oder zehnte Jahrhundert, und hat geſchrieben: de Muſica eccleſiaſtica, cum variorum poetarum ſacrorum canticis. In dem Verzeichniß der Mediceiſchen Bibliothek wird der Verfaſſer genannt: Monachus monaſterii S.S. Trinitatis apud Tiberiopolin in Phrygia majore incertae aetatis. Das Mſpt. findet ſich zu Orford in der Bibliothek des Jeſuiter-Collegiums, und enthält außer den Regeln des Chordienſtes eine Sammlung von Geſängen, die zur Zeit des Verfaſſers in der Griechiſchen Kirche gebräuchlich waren, mit den in Neu-Griechiſchen Noten geſchriebenen Melodien derſelben. Der Griechiſche Text iſt ſchwarz, die Noten aber ſind mit rother Tinte geſchrieben. Der Verf. hat unter jeder Melodie den Namen des Componiſten angezeigt. Folgende kommen am häufigſten vor: Joannes Lampadarius, Manuel Chryſaphus, Joaſaph Kukuzelus, Joannes Kukuzelus, Demetrius Redeſtes, Joannes Damaſcenus, Polenikus, Joannes Laſcaris, Georgius Stauropulus, Arſenius Monachus, Elias Chryſaphes, Theodulus, Germſimus, Ageleanus, Anthimus, Xachalus, Clemens Monachus, Agioretes. *Hawkins* Hiſtor. Vol. II p. 31.

14) *Notker*, ein Mönch aus Regensburg. Pez (Tom. III. Anecdot. P. III. p. 616) führt ein Werk unter dem Titel: *Theorema troporum, ſeu Cribrum Monachorii*, von ihm an, welches in der Bibl. Benedictoburana aufbewahrt wird. Vielleicht iſt dieß derjenige Notker, von welchem Nicolai (ſ. Note 81.) Hymnen aus dem zehnten Jahrhundert geſehen hat, die in der Abtey St. Emmeran aufbewahrt werden.

15) *Osbertus*, ein Benediktinermönch zu Canterbury ums Jahr 1020, hat von der Muſik geſchrieben. ſ. *Trithem.* cap. 313. und de illuſtr Benedictinis II, 66. Scheint mit dem von Hawkins angezeigten *Osbern* einerley zu ſeyn, der aber ſodann ins Jahr 1074. gehört, und de re muſica und de vocum conſonantiis geſchrieben hat.

16) **Rupertus**, ein Mönch in dem Benediktiner-Kloſter St. Albani zu Mainz, ſtarb 911. und ſchrieb de muſica proportione tractatum etc. (ſ. *Scriptor. rer. Mogunt.* und *Trithem.* Tom. I. p. 76.)

17) **Ruthard**, ein Mönch von Hirſau, hat nach dem Zeugniß des Trithemius verſchiedene kleine Traktate über die Muſik, Geometrie, Arithmetik und die übrigen freyen Künſte geſchrieben.

18) **Stephanus**, Biſchoff zu Lüttich, welcher 920 ſtarb, hat nicht nur verſchiedene Cantica und Antiphonen, ſondern auch ein Werk über Muſik geſchrieben. Der Anonymus von Mölk ſagt von ihm: Stephanus Muſicus, vir peritiſſimus, qui inter alia libellum praeſtantiſſimum de Muſica arte compoſuit. (Cap. 29.) Von ſeinen Canticis und Antiphonen erzählt Cave, daß einige derſelben verboten worden ſind.

19) *Uſuardus*, ein Benediktinermönch zu Fulda, im neunten Jahrhundert, war ein geborner Franzos, und ſoll ein Schüler Alcuins geweſen ſeyn. Man hat von ihm ein Martyrologium, welches er auf Befehl Carls des Großen geſchrieben haben ſoll. Iſt eine Sammlung von Geſängen, die *Jean le Munerat* zuerſt 1490, und zum zweyten Mal 1535. mit einer Abhandlung: de moderatione et concordia Grammaticae et Muſicae herausgegeben hat. Eine beſſere Ausgabe deſſelben haben die Benediktiner zu Paris 1718. veranſtaltet.

20) **Werembert**, ein Mönch von St. Gallen, und Schüler des **Rhabanus Maurus**, aus Chur in Graubünden ums Jahr 862. war unter andern auch in der Muſik ſehr geübt, und ſchrieb nach Trithems Zeugniß (T. I. p. 28.) ein Werk von der Muſik.

21) *Wigericus*, auch *Vigericus*, Biſchoff zu Metz, hat ein Werk über die Muſik geſchrieben (ſ. *Trithem.* vir. illuſt. ord. Ben. c. 259.), worin von der Erfindung, den Regeln und mathematiſchen Verhältniſſen derſelben gehandelt wird.

22) *Wolſtanus*, ein Engliſcher Mönch und Vorſänger ums Jahr 980. hat *de tonorum harmonia* geſchrieben. ſ. *Oudinum* Tom. II. p. 500. und *Balei* Cat. SS. Brit. Centur. 2.

§. 62.

Die Compoſition dieſes Zeitalters ſcheint ſich bloß allein auf geiſtliche Geſänge eingeſchränkt zu haben. Wenigſtens findet man von andern Gattungen keine Anzeigen. Die Zahl dieſer geiſtlichen Lieder-Componiſten aus dieſem Zeitraum iſt daher ſehr groß. **Le Beuf** (ſur le Chant eccleſiaſtique und Divers Ecrits etc. T. II.), **Gerbert** (de muſica ſacra, T. II. cap. 1.) und einige andere haben uns die Namen einer großen Menge derſelben aufbehalten. Da ſie aber unmöglich alle von gleicher Bedeutung und Wichtigkeit ſeyn können, ſo wird die Anführung der Merkwürdigſten, oder ſolcher, die ſich nach der Meinung ihres Zeitalters durch irgend etwas vor andern ausgezeichnet haben, hier ſchon hinreichend ſeyn. Einer der Merkwürdigſten iſt

Johannes Damaſcenus geweſen, den man ſowohl ſeiner Lieder-Compoſition, als ſeiner Erfindung neuer Notenzeichen wegen für einen der wichtigſten Verbeſſerer der Muſik im Orient hält. Die gewöhnlichen Nachrichten von ihm, die man in den muſikaliſchen Wörterbüchern und andern litterär-hiſtoriſchen Werken findet, ſagen, er ſey ein kaiſerlicher Schreiber geweſen, und zu Damaſce ein Mönch geworden. Die Gewährsleute, die man für dieſe Nachricht anführt, ſind Suidas und Cedrenus. Allein in den Actis SS. und in Caſim. *Oudini* Supplem ad Scriptor. eccleſiaſt. wird bewieſen, daß Johannes Dam. ein wirklicher Geheimerrath eines Saracenischen Fürſten zu Damaſco im Anfang des achten Jahrhunderts war, der ihm aber, weil er einer Verrätherey beſchuldigt wurde, die rechte Hand abhauen ließ. Er war indeſſen unſchuldig, hatte aber einen Schüler, der ſeine Handſchrift ſo genau nachmachen konnte, daß er ſie ſelbſt für die ſeinige erkennen mußte. Da

nun der Schüler dieſe Geſchicklichkeit zum Nachtheil ſeines Lehrers mißbrauchte, ſo kam es ſo weit, daß dem Johann von Damaſco obiges Urtheil gefällt wurde. Er begab ſich nach dem Verluſt ſeiner Hand in ein Kloſter zu Jeruſalem, und wandte daſelbſt vorzüglichen Fleiß auf die Muſik.

Seiner Melodien wegen wurde er von ſeinen Zeitverwandten vorzugsweiſe nur *Melodes* genannt, wie Cedrenus (in Compendio hiſtor. ad an. X. *Leonis* Iſauri) berichtet. In den Actis SS. heißt es von ihm: Suavi *Joannes* terram ubi implevit ſono. Pergit novos daturus in coelis modos. An andern Orten wird er genannt Hymnologorum princeps, ſpiritualium cantionum ſuave ſpirans organum, divina ac blandiſona lyra, intellectualis hymnorum tibia, multivocalis cicada, arguta luſcinia, *Joannes* ſapientiſſimus, cantus ſuos divinitus inſpiratos proponit fidelibus, piasque mentes ſpirituli gaudio perfundit. Nach ſo vielen Lobſprüchen läßt ſich vermuthen, daß Johannes Damaſcen. in der Lieder-Compoſition für die Griechiſche Kirche würklich viel geleiſtet haben müſſe. Sein Lobredner Conſtantinus Acropolita beſtimmt daher auch näher, was er eigentlich gethan habe, in folgenden Worten: „Exornavit ergo primum concinnis ſuis melodiis praeclaram Salvatoris reſurrectionem, idque non ſimpliciter, ſed multifarie, et diverſimode inventione variarum cantionum, alternaque earundem inter ſe mirabiliter connexarum viciſſitudine; ſed et pro reliquis feſtis, quibus religioſa plebs congregamur, unum aliquid nobis praeponentes eorum myſteriorum, quae Dominus ac redemptor noſter homo factus complevit; et qua par eſt laetitia exſultantes, plurima, eaque pulcherrima compoſuit. Deinde etiam Sanctorum memorias ſplendide honeſtavit“ etc. Von ſolchen Geſängen ſind noch mehrere vorhanden; auch unter den Manuſcripten der kaiſerl. Bibliothek zu Wien wird eine Sammlung derſelben aufbewahrt, von welcher Lambeck (Commentar. de Biblioth. Vindobon. Lib. V.) ſagt, daß ſie mit muſikaliſchen Noten begleitet iſt, und daß ſich die Melodien derſelben über alle acht Kirchentöne erſtrecken.

Von der Erfindung neuer Notenzeichen, die dem Johannes Damaſcen. vom Suidas und Cedrenus zugeſchrieben wird, wodurch er das Erlernen neuer Melodien ſehr erleichtert haben ſoll, giebt uns Zarlino in ſeinen Inſtitutionen (Tom. I. Part. IV. Cap. VIII. pag. 395.) folgende Nachricht: Tali cifere da i Greci ſono ſtate laſciate da un canto; impero che *Giovan* Damaſceno, Dottore ſanto, ritrovò (come vogliono i moderni) altri caratteri nuovi, i quali accommodò alle cantilene Greche eccleſiaſtiche di maniera, che non ſignificano le chorde, come facevono i nominati caratteri o cifere; ma demonſtrano l'intervallo, che ſi hà da cantare aſcendendo ò diſcendendo: percioche hanno i ſuoi caratteri o cifere diviſe in due parti, onde una parte ſerve cantando nell' aſcendere, e l'altra nel diſcendere, e per tal modo ogni intervallo cantabile hà la ſua cifera, di maniera che quella del tuono è differente da quella del ſemituono, e quella della terza minore, da quella della maggiore, e coſi l'altre che aſcendono; e ſono differenti trà loro eziandio quelle cifere di tuono, di ſemituono e altri intervalli che diſcendono, da quelli che aſcendono: alle quali tutti s'aggiungono i lor tempi, di modo, che ſi può ridurre ogni cantilena ſotto cotali caratteri o cifere con maggior brevità, di quel che facciamo noi adoperando i noſtri; come potrei moſtrare in molte mie compoſitioni nelle quali ſono commodati tutti quelli accidenti, che in eſſe concorrono, ſia qual ſi voglia, ſecondo che tornano al propoſito. Aus dieſer Beſchreibung ſieht man, daß die muſikaliſchen Zeichen des Johannes Damaſc. nicht für ganze Töne, ſondern für ganze Intervallen beſtimmt waren, wenn dieſe Beſchaffenheit derſelben nicht eine bloße Vermuthung des Zarlino iſt. Dieß könnte leicht der Fall ſeyn, da er gar keine Quelle anführt, woraus er hätte erſehen oder wiſſen können, daß die Notation des Damaſcenus würklich ſo und nicht anders beſchaffen war. Uebrigens hält man dafür, daß ſie derjenigen ähnlich ſey, welche man dem Regino zuſchreibt und von welcher auch in der Folge dieſes Werks Proben werden gegeben werden. Sonſt iſt noch zu

bemerken, daß man in lateiniſchen Liederſammlungen vor dem neunten Jahrhundert keine muſikaliſche Noten findet, in den Griechiſchen aber ſchon vom achten Jahrhundert an, in welchem Johannes Damaſcenus gelebt hat. (ſ. *Gerbert* de cantu et muſ. ſacra, T. II. pag. 5.) Er ſtarb ums Jahr 750.

Cosmas Hieroſolymitanus, auch Hagiopolites genannt, ſoll der Lehrer des Johannes Damaſcenus geweſen ſeyn. Jöcher im Gelehrten-Lexicon erzählt von ihm, er ſey von Saraceniſchen Seeräubern gefangen, und nach Damaſco an den Vater des Johannes verkauft worden. Der Vater habe hierauf ſeinen Sohn von ihm unterrichten laſſen. Es hat zwey Cosmas gegeben, die beyde ihrer muſikaliſchen Kenntniſſe wegen zu ihrer Zeit ſehr berühmt waren, die aber von den Schriftſtellern ſehr häufig mit einander verwechſelt werden. Einer von ihnen wird nebſt dem Joh. von Damaſco und Theophanes vom Cedrenus (in compend. hiſtor. ad an. X. Leonis Iſauri pag. 370.) in folgenden Worten gerühmt: „Hic S. Joannes unacum *Cosma* Mammenſi epiſcopo, et *Theophane* fratre *Theodori* Graphorum epiſcopi, *melodi* ſeu cantores ſunt cognominati, eo quod melodiis comprehendiſſent eas cantilenas, quas decretum in eccleſia Chriſtianorum cani jubet.“ Welcher nun eigentlich der Lehrer des Johannes Dam. und der Vorzüglichſte in der Kenntniß des Kirchengeſangs geweſen ſeyn mag, der Biſchoff von Majuma in Paläſtina, oder der von Jeruſalem, Hagiopolites genannt, wird ſchwer auszumachen ſeyn. Dem Biſchoff vom Majuma wird außer 13 Hymnen auf die vornehmſten Feſte des Jahrs auch die Erfindung gewiſſer Tonzeichen zugeſchrieben, womit er ſeine neuen Melodien aufgezeichnet haben ſoll. Wahrſcheinlich iſt auch dieß eine Verwechſelung mit der Erfindung des Johann von Damaſco.

In der Griechiſchen Kirche ſind außer den angeführten noch eine große Menge geiſtlicher Lieder-Componiſten berühmt geweſen. Nicephorus Calliſtus, ein Griechiſcher Mönch und Geſchichtſchreiber aus dem vierzehnten Jahrhundert, von welchem in der kaiſerl. Bibliothek zu Wien noch viele Werke aufbewahrt werden, hat unter andern auch ein Gedicht in Jamben über die geiſtlichen Liederdichter und Componiſten der Griechen geſchrieben, worin noch folgende Namen vorkommen:

Theodorus et *Joſeph Studitae*,
Praeſtantiſſima muſices organa,
Et nova Siren *Joſephus* Hymnographus,
Andreas perquam concinnum melos decantare ſolitus,
Theophanes melliflua illa cinyra,
Georgius, *Leo*, *Marcus*, *Caſſia*.

Von allen dieſen ſind beym Gerbert (de cantu et muſ. ſacr. T. II. p. 10.) nähere Nachrichten beygebracht, die aber hier zu weitläuftig werden würden.

Man hat in der Griechiſchen Kirche ein Buch, welches *Triodium* genannt wird, worin die Ordnung des Gottesdienſtes und die ſo genannten Horae vom Anfang bis zu Ende der Faſten vorgeſchrieben ſind. *Triodium* wird es genannt, weil die darin befindlichen Geſänge gewöhnlich drey Oden oder Geſetze enthalten.[82]) Ein ſolches Triodium iſt zu Venedig im Jahr 1601. heraus gekommen, worin Griechiſche Lieder-Componiſten aus allen Zeitaltern nebſt ihren Bildniſſen mit folgender Inſchrift vorkommen:

Οἱ τὰ μέλη πλέξαντες ὕμνων ἐνθέων,

82) ſ. Schöngens Antiquitäten-Lexicon.

Hymnorum modulos hi composuere sacrorum.

Die Anzahl der in diesem Triodio genannten Componisten ist ansehnlich. Sie sind ebenfalls von Gerbert (de cantu et mus. sacra, T. II. p. 12.) aus dem Verzeichniß, welches Fabricius seiner Ausgabe des Leo Allatius de libris ecclesiasticis Graecorum beygefügt hat, angeführet worden, mit Angabe ihrer Würde, ihres Alters, dessen was sie für den Kirchengesang gethan haben, und wo sich ihre Werke noch in Handschriften aufbewahrt finden. Die meisten sind Patriarchen, Bischöffe und Erzbischöffe; auch eine Jungfrau Cassia kommt darunter vor, von welcher aber außer dem Namen keine Nachrichten gegeben sind. Eine noch größere Anzahl solcher Liederdichter hat Fabricius in der Bibl. Graeca, Tom. X. pag. 133 sqq. nach alphabetischer Ordnung angegeben. Man hat in jenen Zeiten die gute Gewohnheit gehabt, in den Liederbüchern nicht nur die Dichter, sondern auch die Componisten der dazu gehörigen Melodien besonders anzugeben, anstatt daß in unsern Gesangbüchern bloß der Dichter genannt, an den Componisten aber kaum gedacht wird. Bey uns ist dieser Nachlässigkeit wegen das wahre Zeitalter und der wahre Verfasser mancher vortrefflichen Melodie ungewiß geworden, die vielleicht weit mehr verdient hätte, unter dem Namen ihres Urhebers auf die Nachwelt gebracht zu werden, als der Text, auf welchen sie gemacht wurde.

Außer den bisher angeführten Verzeichnissen Griechischer Liederdichter und Componisten hat Gerbert ein noch weit ausführlichers aus drey alten Handschriften gegeben, die aber alle drey in dem Brand des Klosters St. Blasien verloren gegangen sind. Ihre Anzahl beläuft sich hier auf siebenzig, worunter aber einige Namen vorkommen, die bloße Amtstitel sind, z. B. Primicerius, Protopsaltes, Magister, Lampadarius ꝛc. Am ausführlichsten würde aber dieses Verzeichniß, und am zuverlässigsten würden die Nachrichten darüber geworden seyn, wenn das Werk des Leo Allatius de melodis Graecorum zu Stande gekommen, oder nicht verloren gegangen wäre.

Daß die Griechen übrigens ihren Kirchengesängen zum Theil gar sonderbare Namen gegeben haben, sieht man aus Urban Gottfr. Sibers Historia melodorum ecclesiae Graecae eorumque theologia poetica e menaeis librisque liturgicis. Sie wurden Contacia, Oeci, Stichera, Similia, Hagiopolitica, Anatolica, Idiomela, Cathismata, Exapostillaria etc. genannt. Eine richtige Erklärung dieser Namen dürfte in unsern Zeiten wohl unmöglich, wenigstens mit vieler Mühe und Schwierigkeit verbunden seyn.[83])

§. 63.

In der lateinischen Kirche ist die Anzahl der Liederdichter zwar nicht so groß gewesen, als in der Griechischen, aber doch noch immer groß genug. Nur ist zu bedauern, daß in den Nachrichten da-

83) Das *Contacium* soll ein Lobgesang auf einen Heiligen oder auf die Begebenheiten eines Tages seyn, dessen Andenken gefeyert wird. Oikos oder die Oeci sollen von eben dieser Art, nur ausführlicher seyn. Stichos ist so viel als ein einzelner Vers. Stichera müssen also ganze aus mehreren Strophen bestehende Gesänge seyn. Cathisma sind theils Gesänge, theils Abtheilungen der Psalmen, welche vorgelesen werden, und wobey man sonst sitzen durfte. Späterhin mußte man den ganzen Gottesdienst hindurch stehen. In der Deutschen Encyklopädie (B. XII. Art. Gesang) werden solcher Namen noch mehrere angeführt, z. B. Eirmos (ein kurzer Gesang, welcher sich auf einen vorhergehenden bezieht), Prokimenon (ein Vers aus einem Psalm, welchen der Lector zuerst singt, der Chor aber wiederholt), Apostelis (ein kurzer Gesang am Ende des Gottesdienstes, womit das Volk entlassen wird), Anastasima (Gesänge, welche von der Auferstehung Christi handeln), Staurasimasima (vom Kreuz und von der Auferstehung), Triadica (von der heil. Dreyeinigkeit), Theotokia (von der Mutter Gottes), Martyrica (von den Märtyrern), Photagogica (worin Gott um Erleuchtung angerufen wird), Anatolica (sollen Morgengesänge seyn), Nekasima (womit man den Verstorbenen eine sanfte Ruhe wünscht), und Makariomoi (sind Gesänge, worin die so genannten acht Seligkeiten aus Matth. 5. vorkommen.) Man sieht, daß sich diese Namen alle bloß auf den Text und die Umstände seiner Anwendung beziehen.

von ſelten des Componiſten der dazu gebrauchten Melodie gedacht wird. Bey ſolchen Dichtern, wie Beda, Alcuin, Hucbald, Oddo ꝛc. die ſelbſt muſikaliſch waren, läßt ſich vermuthen, daß ſie auch die Melodien zu ihren Liedern ſelbſt werden componirt haben; bey andern aber, von welchen es nicht bekannt iſt, wie weit ihre muſikaliſchen Kenntniſſe reichten, und überhaupt weil Dichter- und Componiſten-Gaben in jenen Zeiten wohl eben ſo ſelten werden beyſammen geweſen ſeyn, als ſie es noch in unſern Zeiten ſind, läßt ſich über die Urheber der Melodien nichts mit Zuverläſſigkeit beſtimmen. Unter ſolchen Umſtänden würde es nur unnöthige Weitläuftigkeit verurſachen, wenn hier alle Namen der Liederdichter angeführt werden ſollten, die in dieſen Zeitraum gehören. Man findet ſie meiſtens in Polyc. Leyſers Hiſtoria poetarum et poematum medii aevi in chronologiſcher Ordnung verzeichnet.

Aber noch einige Männer verdienen hier genannt zu werden, von welchen man weiß, daß ſie entweder ſingen oder ſpielen konnten, und Melodien zum Gebrauch der Kirche verfertigt haben. Die Bemühungen Carls des Großen um den Kirchengeſang ſind ſchon häufig angeführt worden. Er ſoll den Hymnus: *Veni, Creator* mit der dazu gehörigen Melodie gemacht haben. Vom König Robert iſt ebenfalls ſchon erzählt, was er hierin geleiſtet hat. Der Biſchoff Ildephonſus zu Toledo in Spanien componirte ſchon im ſiebenten Jahrhundert zwey Meſſen, deren Geſang nach le Beuf Zeugniß vortreflich geweſen ſeyn ſoll. *Nic. Antonius* (Biblioth. Hiſpan. pag. 238.) rühmt auch den Biſchoff Conantius zu Palentia, welcher zwiſchen 609 und 639. ſeine Würde bekleidete, als einen vorzüglichen Componiſten geiſtlicher Geſänge. In dem Appendix zu dem Werk des Erzbiſchoffs Ildephons: de ſcriptoribus eccleſiaſticis, welches in der *Biblioth. eccleſ.* des Fabricius abgedruckt iſt, wird vom Conantius geſagt: Melodias ſonis multas noviter edidit." Antonius ſetzt hinzu: „Formavit ergo ad eccleſiaſtica officia ſive Hymnos, ſive alia metrica, aut proſaica, muſicisque adaptavit modulis, ut in eccleſia canerentur: utramque enim et poeticam et muſicam artem videtur *Ildephonſus* ei tribuere, ut et *Joann.* Caeſar-Auguſtano, qui eodem teſte in eccleſiaſticis officiis quaedam eleganter et ſono et oratione compoſuit." Dieſer Johannes hat ums Jahr 621 gelebt. Der h. Adelmus, Abt zu Malmesbury in England, nachheriger Biſchoff zu Sherborn ums Jahr 700. zeichnete ſich ebenfalls durch ſeine Geſchicklichkeit in der Compoſition geiſtlicher Geſänge aus. Guido, Biſchoff zu Auxerre, welcher 961 ſtarb, hat nach den Verfaſſern der *Hiſt. litt. de la France* viele Kirchengeſänge componirt. Le Beuf (*Traité ſur le chant eccleſ.* p. 18.) ſagt von ihm, er habe nur alte Geſänge nachgeahmt, und zu ſeinem Gedichte auf den heil. Julian die Melodien gebraucht, welche Hericus und Remigius componirt hatten. Vom Biſchoff Stephanus zu Lüttich (der noch §. 61. Nr. 18 auch über Muſik geſchrieben hat) erzählt eben dieſer le Beuf, daß er einen ſehr melodiſchen Geſang auf das Feſt der h. Dreyfaltigkeit componirt habe. Der h. Radbod, Biſchoff zu Utrecht, welcher 917 zu Deventer ſtarb, componirte viele Kirchenmelodien, unter andern auch ein Officium S. Martini. Fulbert, Biſchoff von Chartres ums Jahr 1007. componirte für ſeine Kirche einige Reſponſorien zu Ehren der heil. Jungfrau, die er nach le Beufs Meinung dem König Robert gab, um ſie in ſeinen übrigen Staaten zu verbreiten. Nach eben dieſem Schriftſteller ſollen Fulberts und Stephani Melodien zu ihrer Zeit wahre Muſter zur Nachahmung geweſen ſeyn. Le Beuf will ſie ſelbſt bey der Einrichtung des Pariſer Antiphonarii bisweilen nachgeahmt haben.

§. 64.

Für einen der erſtehrenſten Männer im Fach des Kirchengeſangs hält man den h. Dunſtan, Erzbiſchoff zu Canterbury, wo er im Jahr 988. geſtorben iſt. Einige muſikaliſche Schriftſteller Deutſchlands haben ihm die Erfindung mit vier Stimmen in einfachen Contrapunkt zu componiren,

zugeſchrieben. Da ſich aber weder in ſeiner Lebensbeſchreibung, noch bey andern gleichzeitigen Schriftſtellern die geringſte Spur einer ſolchen Erfindung zeigt, auch überhaupt ſo gut wie ausgemacht iſt, daß eine ſolche Compoſitionsart im zehnten Jahrhundert dem übrigen Europa noch völlig unbekannt war (man müßte denn die Diaphonie des Hucbald dafür annehmen wollen) endlich eine ſolche Erfindung theils ihrer Neuheit, theils ihrer Schönheit und Künſtlichkeit wegen, ſich gewiß fortgepflanzt und weiter verbreitet haben würde, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß die Meinung der erwähnten muſikaliſchen Schriftſteller ein Irrthum ſeyn müſſe, der vermuthlich aus der Verwechſelung irgend eines ähnlich klingenden Namens entſtanden iſt. Das letztere läßt ſich beſonders aus der verſchiedenen Angabe des Namens vermuthen, unter welchem dieſer Erfindung gedacht wird. Bey dem einen heißt der Name Dunſtan, beym andern Dunſtaphus, beym dritten Dunſtaplius, und Dunſtable, und in einem alten Mſpt. des ehemaligen Capellmeiſters Oeſterreich zu Braunſchweig finde ich ſogar einen *Phantundus*, welcher im Jahr 940. die erwähnte Erfindung in England gemacht haben ſoll. Es wird alſo am Ende niemand anders darunter zu verſtehen ſeyn, als Dunſtable, ebenfalls ein Engländer, der aber erſt in der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, und dem Leſer in der Folge näher bekannt werden wird.

Wenn indeſſen dieſe Erfindung dem h. Dunſtan auch nicht zugeſtanden werden kann, ſo hat er ſich doch auf andere Art um die Muſik verdient gemacht. In ſeinem Leben wird berichtet, daß er nicht nur verſchiedene Inſtrumente zu ſpielen wußte, ſondern überhaupt das Harfenſpielen, Mahlen und Schreiben zu ſeinen liebſten und angenehmſten Beſchäfftigungen machte. Auch mit der Inſtrumenten-Baukunſt muß er ſich beſchäfftigt haben, denn es wird von ihm erzählt, daß er ſich eine Harfe gemacht habe, die ohne menſchliche Hülfe von ſelbſt ſpielte. Vielleicht hat dieſes Inſtrument in ſeiner Einrichtung mit den neueren Harfenuhren etwas Aehnliches gehabt, oder iſt wohl gar eine ſo genannte Aeolsharfe geweſen. Die Sache muß aber in dem Zeitalter Dunſtans ſehr auffallend geweſen ſeyn, da man glaubte, er habe dieſes Inſtrument nur mit Hülfe des Teufels machen können, und weil man es zum Vorwand brauchte, ihn beym König als einen Hexenmeiſter anzuklagen. Ob er übrigens etwas componirt habe, iſt nicht bekannt.

§. 65.

Madalwanus, ein Biſchoff zu Verdün im ſiebenten Jahrhundert, ſoll nach der Erzählung des *Hugo* von Flavigny (Chronicon Verdunenſe, edit. Tom. I. Bibl. Labbei pag. 75. Dieſes Chronicon reicht bis an 1102 in welchem der Verfaſſer, der Abt zu Flavigny war, noch lebte.) in der Theorie und Praktik des Geſangs ſehr geſchickt geweſen ſeyn. In eben dem Jahrhundert, nehmlich im ſiebenten, lebte auch der Biſchoff von Eoreux Eiroald, der ſich von ſeinem Biſchoffsſitz nach der Abtey St. Vandrille zurückzog, und daſelbſt im Geſang Unterricht gab.

Der Canzler **Ludwigs des Frommen**, Eliſagar, welcher auch Abt zu St. Maximin in Trier war, wird von Amalarius im Prolog zu ſeinem Werk de ordine Antiphonarii als ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengeſangs gerühmt, und geſagt, er habe alle geſchickte Männer ſeiner Zeit zu ſich berufen, um ihm darin behülflich zu ſeyn. (— quoscunque de eruditis viris ad ſe potuit convocare, in praeſenti negotio deſudarunt.) **Le Beuf** führt aus einem alten in der Abtey St. Maximin befindlichen Mſpt. an, Eliſagar habe das ganze Römiſche Antiphonarium ſelbſt in Ordnung gebracht, und in ſeinem Kirchenſprengel eingeführt. Eines gewiſſen Adalaldus wird in einem Epitaphio erwähnt, welches zu Argenteuil nahe bey Paris befindlich iſt, und von ihm geſagt, daß er ein berühmter Meiſter und Lehrer des Geſangs geweſen ſey. **Le Beuf** ſetzt dieſes Epitaphium in die Zeit **Carls des Großen**, und glaubt, **Adalald** ſey Prior des Kloſters geweſen, welches damals noch ein Mon-

Mannenkloſter war. Rotland, ein Diakonus zu Metz, war im Anfang des zehnten Jahrhunderts Muſiklehrer an der daſigen Cathedral-Kirche, und wird ſeiner muſikaliſchen Kenntniſſe wegen ſehr gerühmt. Johann, ein Abt zu St. Arnold in Metz, componirte Reſponſorien und ſetzte ſie in Noten. (*Hiſt. litter. de la France*) Letaldus, Abt zu Micy oder St. Memin im Bißthum Orleans Benediktiner-Ordens, um das Ende des zehnten Jahrhunderts, hat einen Hymnus zu Ehren des heil. Julian, Biſchoffs von Mons, componirt. Le Beuf (*Divers ecrits*, Tom. II pag. 101.) erzählt von ihm, daß ſich Letald über einen neu eingeriſſenen Geſchmack in der Muſik ſeines Zeitalters beſchwert und geſagt habe, die Vermiſchung der alten und neuen Methode bringe nur ein Ungeheuer von Muſik hervor. Le Beuf will dieſen neuen Geſchmack jener Zeit ebenfalls bemerkt haben, und giebt an, worin er ſeiner Meinung nach beſtanden habe. Ce gout (ſagt er) ne ſe trouva nouveau, qu'en ce qu'on revenoit plus ſouvent ſe repoſer ſur la corde finale. Mabillon (*Annal. Bened.* Tom. IV. p 110.) erwähnt ſeiner ebenfalls, und ſagt von ihm: „Porro in componendo ſancti Juliani officio recedere noluit a ſimilitudine veteris cantus, ne barbaram aut inexpertam melodiam fingeret. *Non enim mihi placet* (ſagt Letald) *quorumdam nuſ.orum novitas, qui tenta diſſimilitudine utuntur, ut veteres ſequi omninodedigueutur auctores.*“ Es iſt ſchwer, dieſe tantam diſſimilitudinem mit dem „on revenoit plus ſouvent ſe repoſer ſur la corde finale“ des le Beuf zu reimen.

Bernacer war ein Diakonus zu St. Salvator in Metz. Die Verfaſſer der *Hiſt. litt. de la France* ſagen von ihm: On parle auſſi avec eloge de *Bernacer*, diacre de l'egliſe de S. Sauveur. C'etoit un homme auſſi habile dans la ſcience du chant, que dans l'art de bien ecrire, et qui avoit fait une etude particuliere, de ce qu'on nommoit alors l'arithmetique. In den Act. Ord. S. Bened. Saec. V. heißt es von ihm: *Mettus* per id temporis duo continentis vitae praeconio ſatis celebres habebantur: alter *Rotlandus*, ſcholae cantorum in domo S. Stephani praeſidens, et in remotioribus oratorii S. Michaelis, erat in ſuperiora ejusdem baſilicae S. Stephani, orationibus, pſalmis, Miſſarum celebrationibus noctes diesque continuans: alter *Warimbertus* etc. Und ad an. 973. heißt es: Sociatus eſt ei (*Joanni*, Abbati Gorzienſi) *Bernacer* quidam clericus multo ante tempore cum *Warimberto* illo, de quo ſupra dictum eſt, Mettis apud eccleſiam S. Salvatoris verſatus manu libraria ceteris ejus temporis non inferior, canendi diſciplina admodum praeſtans, ſed et artis calculatoriae ſtudioſiſſimus.

Robert, Biſchoff zu Chartres (epiſcopus Carnotanus), iſt ſowohl wegen ſeiner Gelehrſamkeit als wegen ſeiner Kenntniß des Geſangs am Ende des zehnten Jahrhunderts ſehr berühmt geweſen. Er ſoll nach dem Zeugniß des Platina nicht nur viel geſchrieben, ſondern auch der Kirchengeſang verbeſſert haben.

§. 66.

Die Melodien der bisher angeführten Componiſten waren aber meiſtens auf lateiniſche Texte verfertigt. Doch fing man auch ſchon im neunten und zehnten Jahrhundert an, Geſänge in verſchiedenen Landesſprachen einzuführen. Die Unbekanntſchaft des Volks mit der lateiniſchen Sprache erlaubte demſelben nicht, Theil an den lateiniſchen Geſängen zu nehmen. Wenn es daher ſingen wollte, ſo konnte es keine andere als weltliche Lieder ſingen, die in jenem Zeitalter meiſtens üppigen und unſittlichen Inhalts waren. Um dem Volke den Geſchmack an ſo üppigen Liedern nach und nach zu nehmen, fing man in Deutſchland ſchon unter Ludwig dem Frommen an, geiſtliche Deutſche Geſänge einzuführen. Ottfrid von Weiſſenburg ſcheint die erſten Verſuche hierin gemacht zu haben. Seine gereimten vier Evangeliſten ſind im Schilteriſchen Theſaurus Tom. I abgedruckt, und hatten, wie aus der Zuſchrift an Ludwig erhellet, nicht bloß zur Abſicht vom Volke außer der Kirche geleſen,

ſondern auch geſungen zu werden. Die Sprache, in welcher dieſe Evangelien gereimt ſind, iſt indeſſen damals noch ſo roh und holperig geweſen, daß ſie wohl ſchwerlich bequem zum Singen ſeyn konnte. Ottfrid beklagt ſich in einem Schreiben an den Erzbiſchoff Luitbert zu Mainz über dieſe Holperigkeit, und über die Schwierigkeit, gewiſſe Töne derſelben durch Buchſtaben anzudeuten, ſelbſt. Zur Probe führen wir nur eine kurze Stelle aus dem erſten Kapitel an, worin Ottfrid die Urſachen angiebt, die ihn bewogen haben, ſich einer ſo unausgebildeten Sprache zu bedienen.

Uuanana ſculun Frankon
einon thaz biuuankon,
Ni ſie in Frenkisgon beginnen,
ſie Gotes lob ſingen?
Nist niſo giſungan
mit reguln bithuungan.
Si habet tho thia rihti
in ſconeru ſlihti.
Ili thu zi note,
theiz ſcono thoh gilute,
Joh Gotes uuizzod thanne
tharana ſcono helle.
Thaz tharana ſinge
iz ſcono man ginenne. etc.

Lateiniſche Ueberſetzung:

Quare debent Franci
ſoli hoc negligere,
Ne ſit in Francico auſu,
ut Dei laudes cantent?
Nunquam ſic cantatum eſt,
ad regulam coactum.
Ea habet tamen rectitudinem
in pulchra ſimplicitate.
Feſtiva igitur anxie
uti eleganter reſonet,
Ut Dei verbum inde
in eo pulchre clangat.
Ut quod de eo cantetur
id pulchrum dicatur.

Ottfrid hat auch die Pſalmen Davids in dieſe Altdeutſche Sprache überſetzt, von welchen ſich auf der kaiſerl. Bibliothek zu Wien eine Handſchrift findet, die nach Lambecks (Commentar. de Bibl. Vindobon. Lib. II.) Urtheil mit dem Ottfrid gleichzeitig, vielleicht gar von ſeiner eigenen Hand ſeyn kann. Es iſt Schade, daß hierbey keine Melodien befindlich ſind, wie in verſchiedenen andern Pſalterien, die ſich ebenfalls in gedachter Bibliothek befinden und von Lambeck am angeführten Orte beſchrieben worden ſind. Dem Ottfridiſchen Pſalter ſind zwey Fragmente vorgeſetzt, die von der Liebe Gottes und des Nächſten handeln. Von dieſen ſowohl, als von den Pſalmen ſelbſt giebt Lambeck Proben; eine kleine Stelle aus dem letzten Pſalm wird aber hier genug ſeyn:

„Lobit in mit cimbon uuola ſkellenten unde guoten clange habenten, daz ſint unſera leſſa ſo ſi Got mit andahti lobent; elliu geiſtlichiu natura lobe unſeren Trothinen diu fordirſta giſaſt lobe in.“ Lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln. Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.

Die in vorhergehenden Verſen vorkommenden Poſaunen, Pſalter, Harfen, Pauken, Reigen, Saiten und Pfeifen hat Lambeck hier weggelaſſen. Wir können alſo nicht ſagen, ob man zu Otfrids Zeiten dieſe Inſtrumente gekannt; und in der lingua Theotiſca mit gehörig verſchiedenen Namen zu bezeichnen gewußt habe.

Außer dem Otfrid von Weiſſenburg ſoll auch ein gewiſſer Mönch, mit Namen Kapertus das Leben des heil. Gallus in Deutſche Reime gebracht und dem Volke zu ſingen gegeben haben. Dieß bezeugt Metzler de vitis illuſtr. Monaſter. S. Galli, Lib. I cap. 23. Von andern Bemühungen, Deutſche Geſänge in dieſem Zeitalter einzuführen, weiß man wenig. In der Deutſchen Vorrede des Matthias Flacius zu Otfrids gereimten Evangelien (in Schilters Theſaurus T. I.) wird zwar geſagt, daß der ſo genannte Glaube, Ein Kindelein ſo löbelich, Chriſt iſt erſtanden, Chriſtus fuhr gen Himmel, Nun bitten wir den heiligen Geiſt ꝛc. ſehr alte Lieder, und in den früheſten Jahrhunderten ſchon in der Kirche geſungen worden ſind; Joh. Georg Eckart hat auch das Te Deum laudamus in Deutſcher Sprache mit Erläuterungen herausgegeben und behauptet, daß die von ihm gelieferte Ueberſetzung aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts ſey; allein, alle dieſe Nachrichten ſind nicht zuverläſſig genug, und nicht mit ſicheren hiſtoriſchen Zeugniſſen belegt.

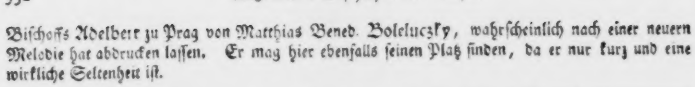
Man kann daher als gewiß annehmen, daß alle dieſe Bemühungen, die ſich einzelne Männer um die Einführung Deutſcher Geſänge zu beſſerer Erbauung des Volks oder der Laien gegeben haben, von ſehr geringem Einfluß auf öffentlichen Gottesdienſt, und höchſtens hin und wieder zu nützlichen Privat-Erbauungen und Unterhaltungen beförderlich geweſen ſind. Dieſer Zuſtand der Dinge dauerte bis zu der lutheriſchen Reformation fort; denn man hat noch vom Jahr 1494 eine Art von Geſangbuch in Deutſcher Sprache; in deſſen Vorrede deutlich genug zu verſtehen gegeben wird, daß der Deutſche Kirchengeſang ſelbſt am Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch etwas ſehr Seltenes war. Der Herausgeber dieſes Geſangbuchs, bey Heinrich Knoblöger oder Knoblechzer zu Heidelberg 1494 in 4 gedruckt, ſagt deßwegen: „Nuß wer es und dienet vaſt zu gottes lobe, das die rychen lende, „die do almuſen geben, die ſchuler darzu hielten, das ſie ſöliche ymnos vnd ſänge, vor iren hewſern „vbeten vnd ſüngen in einen büchlin, brief oder vßwendig, vff das diße nütz materi, auch in gewohnheit der leyen keme, damit ſie alſo, für andere ſchampere oder weltliche lider geſungen wů den.“

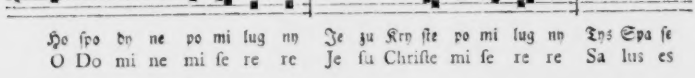
Man hatte in dieſer Zeit überhaupt noch Bedenken, öffentlich Deutſch ſingen zu laſſen, wie man aus einer andern Stelle der Vorrede des eben erwähnten Geſangbuchs ſehen kann. „Item (heißt „es) ob man diße materi nit wölte laſſen öffentlich ſingen vff der gaſſen oder ſunſt, ſo magſtu doch „dyn geſinne das do heimen leren vnd ſonderlich die kloſterfrawen vnd ander geiſtlich ſweſtern.“

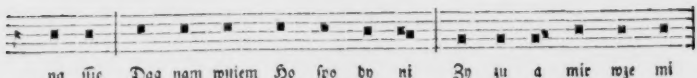
Von Geſängen in der Franzöſiſchen Sprache redet le Beuf ebenfalls, geht aber damit nicht über das eilfte Jahrhundert zurück. In der Engliſchen Landesſprache iſt es der nehmliche Fall. Die älteſten Spuren, die man davon findet, reichen nicht einmal ſo weit. Es iſt hier übrigens wohl zu bemerken, daß bloß von geiſtlichen Geſängen die Rede iſt. Weltliche Geſänge in den Landesſprachen ſind ſtets vorhanden geweſen, wie man aus den Verordnungen der Concilien aus allen hierher gehörigen Jahrhunderten ſehen kann, worin ſtets Beſchlüſſe zu ihrer Unterdrückung und Ausrottung befindlich ſind.

Eine wahre Seltenheit iſt ein geiſtlicher Geſang in Slaviſcher Sprache aus dem zehnten Jahrhundert, welchen Gerbert (de cantu et muſ. ſacr. T. I. pag 348.) aus der Lebensbeſchreibung des

Bischoffs Adelbert zu Prag von Matthias Bened. Boleluczky, wahrscheinlich nach einer neuern Melodie hat abdrucken lassen. Er mag hier ebenfalls seinen Platz finden, da er nur kurz und eine wirkliche Seltenheit ist.







Der h. Methodius, welcher der Apostel der Slaven, Bulgaren ꝛc. war, darauf ums Jahr 894. den Böhmischen Herzog Worsiovium zum christlichen Glauben bekehrte, und Erzbischoff in Böhmen wurde, hat viele Gesänge in die Slavonische Sprache übersetzt, und dadurch die christliche Religion verbreitet. [84])

§. 67.

Von der innern Beschaffenheit der Musik dieses Zeitraums.

Die bisherigen Erzählungen der Schicksale und Begebenheiten, welche sich von Gregors bis zu Guido's Zeiten mit der Musik und mit musikalischen Personen zugetragen haben, mit den Auszügen, welche aus den musikalischen Schriften des Mittelalters gegeben worden sind, vereint, können zwar schon einiger Maßen einen Begriff von der innern Beschaffenheit der Musik geben; wenn man aber genau wissen will, welchen Punkt der Vollkommenheit die Kunst unserer Vorfahren erreicht habe, was und wie viel ihren Nachkommen noch übrig geblieben sey, um auch ihres Theils zur Vervollkommnung dieser Kunst etwas beyzutragen, so muß das bisher Erzählte in eine gewisse Ordnung ge-

84) S. Io. Georg. *Stredowsky* in sacra Moraviae historia, lib. II. c. 2. pag. 94. und Io. Pet. *Kohlii* introd. in histor. et rem. litterar. Slavorum, pag. 124.

ſtellt, und zur leichtern Ueberſicht des Ganzen in die zu einer gebildeten Kunſt erforderlichen Fächer geordnet werden. Zur Muſik gehört eine Anzahl gewiſſer Töne, deren Entfernungen von einander gehörig beſtimmt ſind, eine Anordnung dieſer Töne in Beziehung auf einen aus der ganzen Anzahl gewählten Grundton; ihre ſucceſſive oder gleichzeitige Verbindung, das heißt: ihr melodiſcher und harmoniſcher Gebrauch; ihre Verbindung in bloß grammatiſcher, ſodann auch rhetoriſcher Hinſicht; ihre Verbindung in Rückſicht auf längere und kürzere Dauer derſelben, oder das was wir Takt nennen; die Kunſt, ſie durch Zeichen in allen ihren Beziehungen und Verbindungen deutlich und ſicher darſtellen zu können, oder die Notation; die Werkzeuge, vermittelſt welcher ſie hörbar gemacht oder vorgetragen werden, nehmlich Stimmen und Inſtrumente; ihre Verbindung zu gewiſſen Melodiengattungen in Rückſicht auf äußere Form und auf innern Charakter ꝛc. Wir werden alſo von dem in dieſem Zeitraum gebräuchlichen Tonſyſtem, von den Tonarten, von der Melodie und Harmonie, vom Takt, von der Notation, von den Inſtrumenten, und von den Melodiengattungen einzeln zu handeln haben, wenn wir genau wiſſen wollen, was unſere Vorfahren zur Vervollkommnung dieſer Kunſt gethan oder den Nachkommen zu thun überlaſſen haben. Bey einigen dieſer Gegenſtände, deren ſchon häufige Erwähnung geſchehen iſt, werden wir uns ſehr kurz faſſen können; wenn einige andere weitläuftiger behandelt werden müſſen, ſo geſchieht es des größern Einfluſſes wegen, den ſie auf die leichtere Ueberſicht des Ganzen, und auf die ſichere Leitung unſers Urtheils darüber haben können.

Das Tonſyſtem dieſes Zeitraums erſtreckt ſich, wie wir aus dem Guido (§. 39) geſehen haben, vom Γ oder großen G bis zum zweygeſtrichenen d, oder auf eine Anzahl von 21 Tönen nach folgender Ordnung:

Γ A B C D E F G a b♮ c d e f g a♭ b♮ c♯ d♯

Dem Umfange nach konnte dieſe Anzahl von Tönen ſchon hinreichend ſeyn, gute Melodien daraus zuſammen zu ſetzen. Da ſie weder zu tief noch zu hoch gehen, ſondern gleichſam die Mitte zwiſchen den möglichen höhern und tiefern Tönen halten, ſo könnten die daraus gebildeten Melodien ſogar angenehm geklungen haben; denn es iſt gewiß wahr, was Baco ſchon geſagt hat, daß die mittlern Töne aller Inſtrumente die angenehmſten ſind, und daher ſowohl bey der Singſtimme, als bey Inſtrumenten, den an beyden äußerſten Enden liegenden vorgezogen werden müſſen. [85]) Es kommt aber hierbey nicht allein auf den Umfang, ſondern auch auf den Inhalt an. Dieſem Inhalte nach iſt im Guidoniſchen, oder auch vor ſeiner Zeit gebräuchlichen Tonſyſtem nur ein einziger chromatiſcher Ton, nehmlich b — ♮ befindlich, ein Umſtand, welcher den mannigfaltigen Gebrauch deſſelben außerordentlich einſchränkte. Es mangeln alſo in dieſem Tonſyſtem die Töne fis, gis oder as, cis und dis oder es.

Der erſte Nachtheil dieſes Mangels äußerte ſich bey der Einrichtung der ſo genannten Tonarten. Eine Tonart heißt eine Reihe von Tönen, die mit einem gewiſſen Grundton in Beziehung ſtehen, und bis zur Octave deſſelben reichen, von welcher die Tonreihe nur erhöht, aber übrigens in eben demſelben Verhältniſſe weiter fortgeſetzt werden kann. Eine ſolche Tonart iſt genau genommen, als eine regelmäßige (oder wenn man lieber will, natürliche) Ableitung der mit einem angenommenen Grundton zunächſt verwandten, oder damit in der nächſten Beziehung ſtehenden Töne anzuſehen. Daher entwickeln ſie ſich auch nach der reinſten Conſonanz, nehmlich nach der Quinte, ſo aus einan-

85) Notae omnes vocis gravis, quin et acutae, tur, quam ut ſonus aequalis exiſtat. Indeque media aſperum edunt ſonum, quoniam baſſus plus aeris percutit, quam poſſit aliquin aequaliter. Et ſuperius tam acriter aerem diſcerat, ut celeriter nimis egredia- vox (Tenor) cenſetur iuxtillima. *Hiſt. natur.* Centur. II. Sect. 175.

der, daß wenn es eine rein diatonische Tonleiter seyn soll, die zweyte Hälfte derselben im Verhältniß der Quinte gegen die erste Hälfte steht; z. B. c d e f | g a h c. So wie nun eine Sprache desto ausgebildeter ist, je regelmäßiger sich aus Wurzel- oder Stammwörtern die dazu gehörigen oder ihrer Bedeutung nach damit verwandten Wörter ableiten lassen, so ist es gewiß auch in der Musik ein Zeichen einer höhern Ausbildung, wenn diese Tonreihen von jedem angenommenen Grundton aus, auf eine ähnliche, oder gleichförmige Art abgeleitet werden können. So wie die Erlernung einer Sprache durch regelmäßige Ableitungen der Wörter erleichtert wird, so wird auch durch die natürliche und sich überall gleiche Ableitung der Töne von einem Grundtone an, nicht nur die Erlernung der Musik und des Gesangs, erleichtert, sondern diese Musik ist nun auch, gerade weil sie der Natur am angemessensten ist, zugleich die vollkommenste.

Solche gleichförmige Ableitungen aus einem jeden Grundtone konnten aber unsere Vorfahren dieses Zeitraums nicht haben. Der Mangel der chromatischen Töne fis, gis, cis, dis, erlaubte eine so natürliche Ableitung nicht. Daher sind ihre Ableitungen dieser Art, die wir Tonleitern nennen, sämmtlich ungleich unter einander, und können nicht nach einer einzigen Regel behandelt und ausgeübt werden. In der einen Tonart lag den ihnen das Semitonium in der zweyten, in der andern auf der dritten, vierten Stufe ꝛc. so daß kein Grundton mit dem andern eine Fortschreitung in ähnlichen Intervallen-Verhältnissen bis zu seiner Octave hatte.

Die Tonarten hatten also in diesem Zeitalter folgende unvollkommene Einrichtung:

G	A	B	C	D	E	F	G.
A	B	C	D	E	F	G	A.
B	C	D	E	F	G	A	♯.
C	D	E	F	G	A	♮	C.
D	E	F	G	A	♮	C	D.
E	F	G	A	♯	C	D	E.
F	G	A	B	C	D	E	F.

worunter eigentlich nur zwey Tonarten, nehmlich C und F befindlich sind, deren zwey Hälften gegen einander in Quinten, das heißt, in der nächsten Verwandtschaft gegen einander stehen.

Noch unvollkommener muß diese Einrichtung der Tonarten vor der Einführung des b gewesen seyn, welches nicht vor dem eilften Jahrhundert geschehen ist. Denn ohne den Gebrauch dieses zwischen a — a eingeschobenen chromatischen Tones mußte sich die dritte Tonart mit einer falschen Quinte, und die achte mit einer übermäßigen Quarte behelfen, und nothwendig dadurch außerordentlich schwer und unnatürlich werden. Dieses b und a wurde noch von Oddo (welcher aber von dem Oddo aus Clugny zu unterscheiden ist, aus dessen Werken §. 57. ein Auszug gegeben worden) für einen und eben denselben Ton gehalten, und der erste, nehmlich das b Nona prima, das a aber Nona secunda genannt, die der Regel nach in keinem Gesang zugleich vorkommen konnten.[86]) Den wahren Gebrauch desselben hat Guido zuerst gelehrt. Er redet im zweyten Kapitel des Microlog zuerst von der Figur desselben: in quibus tamen inter a et a aliam b ponimus, quam rotundam facimus, alteram vero quadravimus ita a b a c d etc. Im achten Kapitel hingegen giebt er die Ursache an, warum er dieß runde b eingeschoben hat, und diese ist keine andere, als dadurch in der Scala des fünften Tons, welcher nach der alten Rechnung unser F ist, die große Quarte zu vermeiden. Er sagt: „b vero rotundum, quia minus est regulare, quod adjunctum vel molle dicunt, cum F

86) — Quae ambae pro una voce accipiuntur: et sed utraque in eodem cantu regulariter non invenitur una dicitur nona prima, altera dicitur nona secunda, etc.

„habet concordiam, et ideo adjunctum eſt, quia F cum quarta a ſe ♮ tritono differente nequibat „habere concordiam: utramque autem b ♮ in eadem neuma non jungas. In eodem vero cantu „maxime b molli utimur, in quo F f. amplius continuatur gravis et acuta, ubi et quandam con„fuſionem et transformationem videtur facere, ut G. ſonet protum, a deuterum, cum ipſa b „mollis ſonet tritum., unde ejus a multis nec mentio facta eſt. Alterum vero ♮ in commune pla„cuit habere. Quodſi ipſam b mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipſa eſt, ita „tempera, ut pro F. G. a. et ipſa b. G. a ♮ c. Aut ſi talis eſt neuma, quae poſt D. E. F. in „elevatione vult duos tonos et ſemitonium, quod ipſa b. mollis facit; aut quae poſt D. E. F. in „depoſitione vult duos tonos, pro D. E. F. allume a ♮ c. quae ejusdem ſunt modi, et praedictas „elevationes et depoſitiones regulariter habent. Hujusmodi enim elevationes et depoſitiones in„ter D. E. F. et a. ♮. c. clare diſcernens, confuſionem maxime contrariam tollit.“

Dieß war nun etwas, aber noch nicht genug. Einige Tonarten wurden dadurch verbeſſert, aber doch nicht alle, ſo wie auch noch immer der verſchiedenen Lage wegen, in welcher die halben Töne in den übrigen 6 Tonarten vorkommen, keine Melodie aus einem Ton in den andern verſetzt oder transponiret werden konnte.

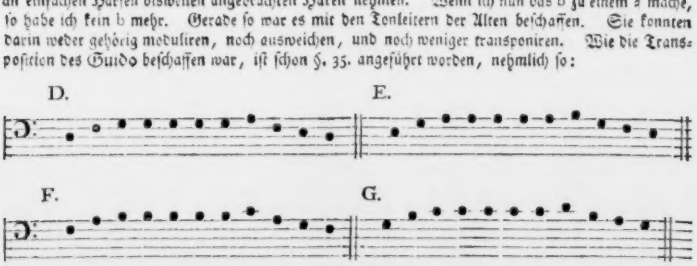
Dieſe Einrichtung der Tonarten und der Mangel mehrerer chromatiſcher Intervallen verurſachte ferner, daß man ſich einzig und allein mit dem diatoniſchen Klanggeſchlecht behelfen mußte, und den Melodien viel zu wenig Mannigfaltigkeit geben konnte. Muratorius will zwar behaupten, daß man ſich im Kirchengeſang von Gregors Zeiten an, auch des chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechts bisweilen bedient habe;[87]) allein bey den muſikaliſchen Schriftſtellern des Mittelalters findet ſich nichts davon. Regino von Prüm ſagt in ſeinem Werk: de harmonica inſtitutione, Cap. IV. ausdrücklich, nachdem er von den acht Kirchentönen geredet hatte: in quibus octo tonis non ſolum omnis harmonia ſpiritualis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur, atque comprehenditur. Da nun cantilena oder muſica naturalis beym Regino in eben dieſem Kapitel, nicht einmal ein Semitonium, viel weniger eine Dieſin oder ein anderes kleineres Intervall annehmen ſoll, ſo ſieht man deutlich, daß unter ſolchen Umſtänden, wenigſtens zur Zeit des Regino an den Gebrauch des chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechts noch nicht gedacht worden iſt.[88]) Andere Schriftſteller dieſes Zeitalters, beſonders ſolche, welche den Lehrſätzen der Griechen und des Boethius gefolgt ſind, haben die erwähnten beyden Klanggeſchlechte zwar gekannt, und ihrer (obgleich nur ſelten) erwähnt; aber an einen Gebrauch derſelben in der Kirche denken ſie eben ſo wenig.

Man hatte alſo bloß das diatoniſche Klanggeſchlecht, und konnte damit unmöglich auf eine natürliche Einrichtung mehrerer Tonarten, oder auf irgend einige Mannigfaltigkeit der Modulation in einer einzigen Tonart kommen. Wer ſich einen recht deutlichen Begriff von dieſer Armuth machen will, der ſtelle ſich unſere einfache Harfe vor, auf welcher ebenfalls nur in einem einzigen Ton, in

87) Cantum eccleſiaſticum ſane gravem et virilem, a Gregorii M. tempore, imo et ante illum populus chriſtianus audivit. Sed et muſicam aliqualem chromaticam, et enharmonicam tunc in uſu fuiſſe, eruditi viri oſtenderunt. *Antiquit. Italicar. med. aevi* Tom. II. Diſſert. XXIV pag. 356. Ich wollte, ſagt Gerbert bey dieſer Stelle, er hätte dieſe gelehrte Männer genannt.

88) Illud etiam attendendum, quod in naturali muſica omnes octo toni integri ſunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter ſe differant (hier wird der Unterſchied der authentiſchen und plagaliſchen Töne gemeint) nullumque recipiunt ſemitonium, nec dieſin, nec apotomen, aut triſtemoria, aut tetraſtemoria: ſi quidem in his partibus tonus artificialis muſicae dividitur. Man vergleiche hiermit §. 56. wo die hier vorkommenden Wörter erklärt ſind.

welchem ſie einmal geſtimmt ſind, geſpielt werden kann. So bald in nächſt verwandte Tonarten um mehrerer Mannigfaltigkeit willen ausgewichen werden ſoll, fehlt es überall an den nothwendigen und unentbehrlichen Semitonio Modi. Man muß alſo entweder jede außer der einmal geſtimmten Tonart liegende Modulation fahren laſſen, und ſich nothdürftiger Weiſe innerhalb derſelben behelfen, oder ſeine Zuflucht zu den beſchwerlichen Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Intervallen durch die an einfachen Harfen bisweilen angebrachten Haken nehmen. Wenn ich nun das b zu einem ♯ mache, ſo habe ich kein b mehr. Gerade ſo war es mit den Tonleitern der Alten beſchaffen. Sie konnten darin weder gehörig moduliren, noch ausweichen, und noch weniger transponiren. Wie die Transpoſition des Guido beſchaffen war, iſt ſchon §. 35. angeführet worden, nehmlich ſo:



Keine Melodie iſt der andern in der Lage der ganzen und halben Töne gleich, folglich keine eigentliche Transpoſition, ſondern nur eine Verſetzung einer Melodie, vermittelſt welcher ſie ſtets eine neue Geſtalt bekommt und nie dieſelbe bleibt.

Man hatte zwar bey dieſer Einrichtung der Tonarten große und kleine Terzen auf der dritten Stufe der Scala, und man ſollte denken, unſere Vorfahren hätten bald dahinter kommen müſſen, dieſen Umſtand zu einem Hauptmerkmal ihres Unterſchiedes zu machen, wie in neuern Zeiten geſchehen iſt, da wir dieſem Merkmal zu Folge nur zwey Hauptunterſchiede in den Tonarten, nehmlich dur und moll annehmen, aber in jeder Klaſſe zwölf Verſetzungen, folglich im Ganzen 24 verſchiedene Tonarten haben. Zu einer ſo einfachen Einrichtung konnten es die Alten noch nicht bringen, weil ihnen noch vier von den zwölf halben Tönen der Octave fehlten. Guido bedient ſich zwar bey ſeinen Hexachorden ſchon der Wörter dur, moll, und natürlich, aber in einem ganz andern Verſtande, als es bey uns genommen wird, und als es ſelbſt zu ſeiner Zeit hätte genommen werden ſollen. Sie beziehen ſich nicht auf die Eigenſchaften der Intervallen, ſondern bloß auf die Zeichen derſelben. So hieß z. B. das Hexachord c — d — e — f — g — a. natürlich, weil die darin enthaltenen einzelnen Töne keines Zeichens zur Erhöhung oder Erniedrigung bedurften. Das Hexachord von f — g — a b — c — d. hieß Hexachordum molle, weil das b darin vorkam, und das Hexachord von g — a — a — c — d — e. wurde Hexachordum durum oder durale genannt, weil das ♯ oder die große Terz auf der dritten Stufe darin vorkam, und mit einem Zeichen angedeutet werden mußte, welches man von dem niedrigen b abgeleitet als erhöht anſah.

§. 68.

Wie bey einem ſolchen Mangel an hinlänglichen Tönen, und bey einer ſo unnatürlichen Einrichtung der Tonarten die Melodien und Harmonien dieſes Zeitalters beſchaffen geweſen ſeyn können, läßt ſich nun leicht denken. Alles, was eine Melodie und Harmonie gut machen kann, man-

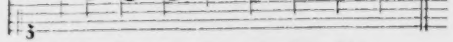
gelte;

gelte; alles, was sie steif, holpericht und geschmacklos machen kann, hatte man. Wir müssen uns näher über dieses, einigen Lesern vielleicht zu hart scheinende Urtheil erklären.

Die harmonischen Dreyklänge sind die Grundlage jeder natürlichen und fließenden Melodie. Je mehr reine Dreyklänge (wir können hier die reinen Quinten darunter verstehen) in einer Scala enthalten sind, desto fließender und natürlicher wird eine darin gebildete Melodie werden können, wenn der Componist seine Uebergänge oder Fortschreitungen so zu machen weiß, daß er stets nur solche Töne zunächst auf einander folgen läßt, die durch die besagten Dreyklänge am nächsten mit einander verwandt sind. Von solchen melodischen Fortschreitungen einzelner Töne in Beziehung auf die Dreyklänge konnte man in jenen Zeiten kaum etwas wissen, da man der Beziehungen aus Mangel an hinlänglichen Tönen, und an reinen unter den Tönen einer Scala liegenden Quinten noch zu wenige hatte. Wenn man nun vollends annimmt, wie man annehmen muß, daß solche Beziehungen nicht nur unter den Tönen einer einzigen Scala, sondern auch wieder unter den verschiedenen Scalen Statt finden, und nur dann eine biegsame Melodie gebildet werden kann, wenn auf alle diese Beziehungen gehörige Rücksicht genommen wird, so darf man sich gar nicht verwundern, daß unsere Vorfahren, so lange sie noch in allen Punkten so eingeschränkt waren, und noch so wenig Töne mit einander in Vergleichung und Beziehung setzen konnten, auch noch nicht im Stande waren, eine fließende, natürliche Melodie hervorzubringen. Wie wollten wir uns sonst erklären, daß selbst Guido, den wir allerdings für den besten Musiklehrer seines Zeitalters halten müssen, den Vorschlag thun konnte, eine Melodie nach den in einem Texte vorkommenden Vokalen zu componiren? Muß man nicht daraus schließen, daß man schon fürlieb nahm, wenn die Töne einer Melodie nur ungefähr aus dem vorhandenen Vorrath von Tönen genommen waren? Wir wollen zur Probe eine einzige Zeile aus einem Kirchenliede auf diese Art in Musik setzen, um dem Leser zu zeigen, welch eine unnatürliche und holperichte Melodie heraus kommen muß. Die fünf Vokalen sollen nach Guido's Regel die fünf Töne c — d — e — f — g. nehmlich so:

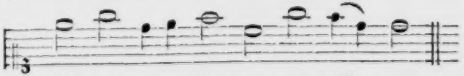
c d e f g.
a e i o u.

Nun wollen wir die erste Zeile des Liedes: Liebster Jesu wir sind hier ꝛc. nehmen, und die Melodie nach den darin vorkommenden Vocalen setzen; z. B.



Lieb = ster Je = su wir sind hier.

Diese Melodie ist zufälliger Weise noch nicht unnatürlich; fängt aber schon an, unnatürlicher zu werden, wenn man sie weiter fortsetzt; z. B.

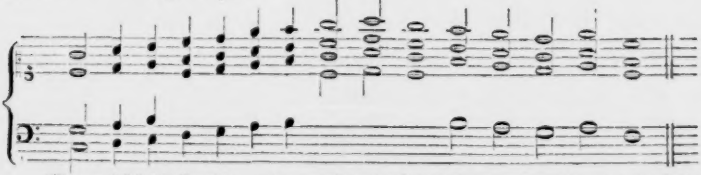


dich und dein Wort an = zu = hö = ren.

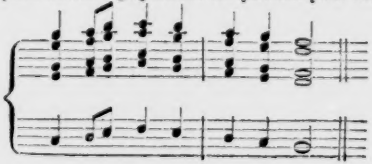
So lange man indessen noch bloß bey fünf Tönen bleibt, und dazu gerade so natürlich unter einander verwandte wählt, wie c — d — e f, g. ist es beynahe keine Möglichkeit, eine ganz unnatürliche Me-

lodie zu erhalten; aber Guido hat ſeinen Vorſchlag auf eine größere Anzahl von Tönen ausgedehnt, die nicht mehr in ſo naher Beziehung unter einander ſtehen, wie ſchon §. 32 angeführet iſt, und von dem mißbegierigen Leſer nachgeſehen werden kann. Wie könnten bey einer ſolchen Art zu componiren, die Grenzen einer Tonart, eines Modi ꝛc. beobachtet werden, worauf doch von Guido gedrungen wird? — Melodie alſo in der Art, wie ſie der Natur der Sache nach ſeyn muß, und wie man ſie in neueren Zeiten hat, kannten unſere Vorfahren zwiſchen Gregor's und Guido's Zeiten nicht.

Mit ihrer Harmonie iſt es eben ſo beſchaffen geweſen. Melodie und Harmonie hängt ſo innig zuſammen, daß Melodie nicht ſchön ſeyn kann, wenn ſie nicht aus der Harmonie fließt und ſich überall darauf bezieht, ſo wie auf der andern Seite wiederum Harmonie ein Unding oder leeres Geräuſch iſt, wenn in ihren Fortſchreitungen nicht eine Art von Melodie liegt. Der eigentliche und wahre Begriff von Harmonie iſt, daß bey den Fortſchreitungen der Accorde ſtets das meiſte beybehalten, und nur immer allmählich etwas neues oder fremdartiges beygemiſcht wird. Hierdurch wird der Uebergang ſanft, oder harmoniſch. Wie läßt ſich die Diaphonie des Hucbald und Guido mit dieſem Begriff reimen, die wir §. 32. und 56. kennen gelernt haben? Da dieſe Harmonie oder Diaphonie, auch Organum (wie man ſie bey ihrem erſten Entſtehen nannte) ſtets in Quarten, Quinten und Octaven fortſchritt, und nur höchſt ſelten andere Intervalle darunter miſchte, ſo war jede Fortſchreitung ein Uebergang in eine neue Tonart, folglich auf keine Weiſe Harmonie, oder harmoniſche Verbindung mehrerer Accorde innerhalb den Grenzen einer angenommenen Tonart, ſondern bloß eine plumpe, unbiegſame Verbindung und gleichzeitige Vereinigung von Tönen, die ſich in keinen beſtimmten Grenzen halten konnte, und ſo große ungeheure Schritte that, daß ſie mit jedem Schritt in ein neues, von dem, woraus ſie kam, oft ſehr entferntes Land gerieth. Wir müſſen eine Probe dieſer Harmonie hier anführen, um das Andenken daran zu erneuern, und dem Leſer recht fühlbar zu machen, wie ſchön ſie war. Man ſehe und höre:



Man muß ſich indeſſen nicht wundern, daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher man eine ſolche Harmonie ertragen konnte; die neueſten Zeiten beweiſen, daß ſich das menſchliche Ohr an alles gewöhnen kann, wenn es in ſeinen Uebungen nicht durch Kunſtkenntniſſe geleitet wird. Man hat es ſchon ſo weit gebracht, daß die lieben Alten in der Schönheit ihrer Harmonie vielleicht bald nichts mehr vor uns voraus haben werden. Folgende Art von Harmonie haben wir ſchon ertragen gelernt:



und es iſt nicht zu zweifeln, daß wir bald noch weiter, und den lieben Alten immer näher kommen werden. Es fehlen uns nur noch die Quarten und Quinten, um eine eben ſo ſchöne Harmonie zu haben, als ſie Hucbald und Guido hatten.

§. 69.

Die Verbindung der Töne geſchieht auf dreyerley Art, nehmlich 1) einzeln auf einander folgend, oder melodiſch; 2) über einander, oder gleichzeitig, nehmlich harmoniſch: und 3) mit Beſtimmung der Dauer der einzelnen nach einander oder zugleich verbundenen Töne, nehmlich rhythmiſch, oder taktmäßig. Die Beſchaffenheit der beyden erſten Arten kennen wir; und von der dritten wird hier nicht viel zu ſagen ſeyn. Denn es iſt keine Spur vorhanden, woraus man ſchließen könnte, daß man in dem Zeitraume, von welchem hier die Rede iſt, das, was wir in unſern Zeiten Takt nennen, gekannt habe. Rhythmus und Metrum wird zwar von den muſikaliſchen Schriftſtellern des Mittelalters häufig genannt, aber ſtets in bloßer Beziehung auf den Text. Da nun die Beobachtung des Metrums in einem Text nicht zu ſo gleichen Abtheilungen der Zeit führen kann, welche bey dem eigentlichen Takt erforderlich iſt, und bey den Schriftſtellern doch immer nur von der Beobachtung kurzer und langer Sylben geredet wird, die ohne allen Takt Statt haben kann, ſo ſind wir hier wiederum genöthigt, unſern Vorfahren den Beſitz eines Vorzugs abzuſprechen, den man Urſache hat, für ſehr wichtig zu halten. Der Takt iſt nach der Sprache der Neuern die Seele der Muſik. Wenn man auch dieſem Ausſpruch nicht völlig beyſtimmen wollte, weil ſonſt Trommeln und Pauken vielleicht für die vorzüglichſten muſikaliſchen Inſtrumente gehalten werden könnten, ſo kann man doch auch nicht läugnen, daß der Takt allerdings ein ſehr wichtiges Stück der Muſik iſt, und daß ohne ihn, ohne ſeine Beyhülfe weder an Leben noch Ausdruck gedacht werden kann. Daß ihn die Alten wenigſtens in unſerer Art nicht gekannt, ſondern bloß eine ſolche Art von rhythmiſchem oder taktmäßigem Geſang gehabt haben, wie er in der Declamation oder in unſeren Recitativen beobachtet wird, wobey es bloß auf kurze und lange Sylben, ſo wie auf Interpunktionen ankommt, iſt eine Meinung, worin die meiſten Kenner und Forſcher dieſer Materie mit einander übereinſtimmen, und übereinſtimmen müſſen, weil kein einziges Beyſpiel eines figurirten oder taktmäßigen Geſangs aus dieſen Jahrhunderten vorhanden iſt, wodurch man zu einer andern Meinung berechtigt werden könnte. „Quod nullum (ſagt Seth. Calviſius in ſeiner *Exercitat. de initio et progreſſu Muſices* etc. pag. 125.) exemplum figuratae cantilenae apud veteres exſtet: imo ne mentio quidem ejus fiat, atque ita, ut dici ſolet, nec vola, nec veſtigium figurati cantus apud veteres appareat.“

§. 70.

Von der Notation, deren man ſich in dieſem Zeitraum auf ſehr mannigfaltige Weiſe bedient hat, ſind ſchon beyläufig bey den Auszügen aus den muſikaliſchen Schriftſtellern einige Proben gegeben worden. Um aber recht deutlich zu ſehen, mit wie vielen Schwierigkeiten man zu kämpfen hatte, ehe man es dahin bringen konnte, auch nur ſo einfache Melodien ordentlich und allgemein verſtändlich zu bezeichnen, wie man ſie um dieſe Zeit noch hatte, müſſen die verſchiedenen Verſuche, die darin gemacht worden ſind, von ihrem erſten Urſprunge an, der Ordnung nach, (ſo weit ſie nehmlich möglich iſt,) gegen einander geſtellt werden. Daß die großen Schwierigkeiten, welche ſich der frühen Erfindung einer tauglichen Notenſchrift in den Weg ſtellten, in der damaligen Beſchaffenheit der Kunſt ſelbſt lag, iſt ſehr einleuchtend. Wenn eine Sprache noch ſo unausgebildet iſt, daß es ihr nicht nur an hinlänglichen Ausdrücken für alle vorkommende Gegenſtände mangelt, ſondern auch die Beziehungen der vorhandenen wenigen Ausdrücke nicht aufgefunden ſind, und überhaupt noch keine Ver-

gleichungen unter ihnen angeſtellt werden können, wodurch ſie ſich in Klaſſen und Gattungen abſondern laſſen, ſo wie die Schrift, womit man eine ſolche Sprache ſichtbar darzuſtellen ſucht, in ihrer erſten Anlage eben ſo mangelhaft werden müſſen, als es die Sprache ſelbſt iſt. Wenn ſodann die Schrift bey der Erweiterung und größern Vervollkommnung der Sprache zugleich mit erweitert, und den neu erworbenen Ausdrücken und Wendungen derſelben angepaßt werden ſoll, ſo komme es darauf an, ob ihre erſte Anlage ſo beſchaffen war, daß ſie den Erweiterungen und Vervollkommnungen der Sprache in gleichen Schritten folgen kann. Eine ſolche Uebereinſtimmung ſcheint aber völlig unmöglich zu ſeyn. Daher iſt in der Sprachſchrift überall Flickwerk entſtanden, woran erſt viele Jahrhunderte hindurch gearbeitet werden mußte, ehe es (ich will nicht ſagen, weggeſchafft, ſondern nur) einiger Maßen verbeſſert werden konnte. Mit was für ſonderbaren Verbindungen von Buchſtaben plagte man ſich Jahrhunderte lang, um die verſchiedenen Laute der Sylben und Wörter damit anzudeuten? Bald gebrauchte man ihrer zu wenig, bald zu viele, bald einerley zu verſchiedenen, bald mehrerley zu einerley oder ähnlichen Lauten. Kurz, die Sprachſchrift blieb lange Zeit hindurch ſchwankend und ohne feſte Regeln. Jeder bezeichnete die Sprachlaute nach Willkühr, ſo wie ſie ihm ungefähr zu klingen ſchienen, und an Uebereinſtimmung unter mehrere war gar nicht zu gedenken.

Bey der Tonſprache iſt es eben ſo, und genau genommen noch ſchlimmer gegangen. Eines Theils war die Tonſchrift nicht ſo unentbehrlich wie die Sprachſchrift, wurde alſo ſchon bloß aus dieſer Urſache nicht ſo früh ausgebildet, als dieſe; andern Theils iſt es auch ungleich ſchwerer, die flüchtigen Töne ſo feſt zu halten, daß man ſie gehörig unter einander vergleichen, und angemeſſene Zeichen zu ihrer Andeutung finden konnte. Alles dieß konnte erſt durch langwierige Uebungen, und durch die Vereinigung vieler Erfahrungen, die nicht die eines einzigen Jahrhunderts waren, bewirkt werden.

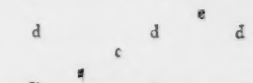
Es iſt ſchon in der Einleitung zum erſten Bande dieſer Geſchichte §. 62. bemerkt worden, daß der Menſch zu allen ſeinen Begriffen zuerſt durch bildliche Vorſtellungen zu kommen pflege, daß man aber von den Tönen faſt gerade umgekehrt, erſt zuletzt zu einer bildlichen Vorſtellung hat gelangen können. Die Urſache dieſer Erſcheinung muß vermuthlich in der Beſchaffenheit der damaligen Inſtrumente liegen, deren verſchiedene Saiten nicht ſo geordnet waren, daß einzelne auf- oder abſteigende Töne ſtufenweiſe neben einander lagen, und die bildliche Vorſtellung derſelben erleichtern konnten. Mit der Singſtimme, bey welcher in einer ſtufenweiſe auf- oder abſteigenden Tonreihe die Kehlringe eben ſo ſtufenweiſe auf- oder abwärts erſchüttert oder in Erzitterung geſetzt werden, hätte eine ſolche Vorſtellung noch leichter entſtehen können, und es iſt zu verwundern, daß ſie nicht entſtanden iſt, da man doch in dieſen Zeiten ungleich mehr geſungen als geſpielt, folglich Uebung genug gehabt hat, um aufmerkſam darauf zu werden. Was uns aber leicht ſcheint, weil wir einmal auf dem rechten Wege ſind, kann darum unſern Vorfahren ſehr ſchwer, ja unmöglich geweſen ſeyn. Es giebt noch unter uns Tauſende, die täglich ſingen, und vielleicht noch nie darauf gemerkt haben, wie die Töne in ihren Kehlen gebildet werden, und wie ſie in der Gurgel von einem Ring zum andern gleichſam auf- und abzuſteigen ſcheinen, eben ſo wie es Tauſende giebt, die täglich reden, und ſich doch noch nie haben einfallen laſſen, darauf zu merken, vermittelſt welcher Bewegungen der Zunge die unendlich verſchiedenen Sprachlaute im Munde gebildet werden. Die Veranlaſſung zu einer bildlichen Vorſtellung von den Tönen und Tonreihen war daher unſern Vorfahren von Seiten der Inſtrumente zu entfernt, und von Seiten der Singſtimme gleichſam zu nahe, als daß ſie ſie hätten finden können. Daher konnten ſolche Vorſtellungen erſt mit der Einführung ſolcher Inſtrumente entſtehen, auf welchen die Töne in einer ſtufenweiſen Folge, nicht in Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. neben einander lagen, wie es bey den Clavier- oder Taſten-Inſtrumenten der Fall iſt. Von der Einführung dieſer Inſtrumente datirt ſich daher überhaupt erſt die Vervollkommnung der Muſik in allen ihren Theilen.

Die natürliche Ordnung und Lage der darauf befindlichen Töne iſt ſo anſchaulich und erleichtert die Ueberſicht ihrer Beziehungen unter einander in einem ſo vorzüglich hohen Grade, daß die Menſchen blind und taub hätten ſeyn müſſen, wenn ſie nun nicht aufmerkſam darauf geworden wären.

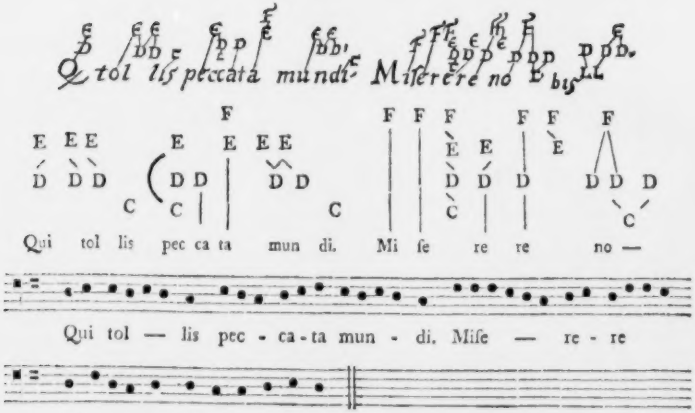
Dennoch währete es noch lange, ehe die Menſchen dieſes Zeitraums ſelbſt mit ſolchen Hülfsmitteln und Erleichterungen auf einen völlig richtigen Weg mit ihrer Tonſchrift gelangen konnten. Theils war die Unvollkommenheit dieſer Taſten-Inſtrumente bey ihrer erſten Entſtehung noch Schuld daran; theils waren überhaupt die Begriffe von allen Theilen der Muſik noch zu dunkel, als daß ſie unter einander zu gegenſeitigen Berichtigungen hätten dienen können. Daher mußten erſt jene Inſtrumente allmählich vervollkommnet und die verſchiedenen Theile der Kunſt berichtigter werden, ehe ſie ihren nützlichen Einfluß auf die Verbeſſerung der Notenſchrift völlig beweiſen konnten.

Den Gebrauch der Buchſtaben des Alphabets zur Bezeichnung der Töne haben alle ältere Völker mit einander gemein gehabt. Wie dieſer Gebrauch bey den Aegyptiern, Hebräern, Griechen und Römern beſchaffen war, iſt ſchon im erſten Bande dieſer Geſchichte erzählt worden. Der Gebrauch der Buchſtaben hat ſich aber auch zu ähnlichem Zweck weit ins Mittelalter, und genau genommen, obgleich mit vielen Veränderungen und Einſchränkungen, ſogar bis in unſere Zeiten erhalten. In den erſten Zeiten dienten ſie zur wirklichen Andeutung der Töne, bey uns aber nur zur Benennung derſelben.

Dieſe Buchſtaben-Notation war bey den ältern Völkern, beſonders aber bey den Griechen außerordentlich weitläuftig und beſchwerlich. Gregor der Große, wie ſchon im vorhergehenden Kapitel §. 84 angeführt iſt, ſoll ihren Gebrauch zuerſt ſimplificirt, und die Eintauſend ſechshundert und zwanzig Griechiſche Tonzeichen auf die ſieben erſten Buchſtaben des lateiniſchen Alphabets zurück geführt haben. Von der Art der Gregorianiſchen Notation iſt am eben angeführten Orte ebenfalls ſchon eine Probe gegeben worden, woraus man ſehen kann, daß ſie zwar höchſt einfach, aber auch nur bey höchſt einfachen Melodien, ſo wie die Gregorianiſchen Kirchengeſänge ſind, anwendbar und hinreichend ſeyn konnte. So einfach ſie indeſſen war, ſo ſcheint ſie doch den Nachkommen des Gregor noch nicht deutlich genug geweſen zu ſeyn. Ihre bloß horizontale Stellung über dem Text gab keine bildliche Vorſtellung vom Steigen und Fallen der Töne, ſo daß es bloß dem Gedächtniß überlaſſen war, ſich nach Anweiſung des Buchſtabens des wahren Tones zu erinnern und ihn zu treffen. Die erſte Verbeſſerung, die daher einige bey dieſer Notenſchrift zu machen unternahmen, beſtand darin, daß ſie die Arbeit des Gedächtniſſes durch eine auf- und abſteigende Lage der Buchſtaben zu erleichtern ſuchten, und dadurch Erinnerung und Anſchauung gewiſſer Maßen mit einander verbanden. Auch hiervon iſt ſchon im vorhergehenden Kapitel §. 84 eine Probe befindlich, aus welcher erhellet, daß man die Töne, welche nach einander auf- oder abſteigend geſungen werden ſollten, auch in der Bezeichnung ſo auf einander folgen ließ; z. B.



So weit blieb dieſe Notation noch immer natürlich und leicht zu verſtehen. Allein, man fing bald an daran zu künſteln, und wollte es gar zu gut machen. Was vorher ſo abgetheilt war, wie es auf einander folgen ſollte, das wurde nun bloß über einander geſchrieben, und die Folge deſſelben hinter einander wurde durch Striche angedeutet, auf folgende Art:



Dieſe Probe hat Martini in ſeiner *Storia della Muſica* Tom. I. pag. 178. aus einem Fragment einer alten Handſchrift abdrucken laſſen, welches in die Zeiten des Guido gehört, und von einem Camaldulenſer-Mönch, Anſelmo Coſtadoni erſt neuerlich, das heißt ungefähr zwiſchen 1740—50. aufgefunden wurde.

Dieſe Buchſtaben-Notation, ſie mag nun unter noch ſo mancherley Geſtalten erſcheinen, dem Text bloß horizontal, oder auf- und abſteigend nach dem Gange des Geſangs beygefügt ſeyn, dauerte bis zum neunten Jahrhundert, wie Mabillon (Annal. Ord. S. Bened. T. IV. Append. pag. 688.) verſichert, war aber am Ende des neunten ſchon veraltert (ſub finem ſeculi noni iam obſoletus erat litterarum uſus. Ibid.), wie ebenfalls Mabillon verſichert, weil er der Meinung iſt, die Notation, von welcher §. 53. geredet worden, ſey an ihre Stelle gekommen. Dieſe Notkerſche Notation, oder vielmehr die Notation des Römiſchen Sängers Romanus, die Notker Balbulus nur erklärt hat, ſcheint aber nie ſehr bekannt geworden zu ſeyn, und daß die Buchſtaben-Notation ſelbſt im eilften Jahrhundert noch gebraucht wurde, ſehen wir aus den Werken des Guido, der, wie ſchon angeführt iſt, in ſeinen rhythmiſchen Regeln ausdrücklich ſagt, daß ſie die beſte und leichteſte ſey und mit einem dreymonatlichen Fleiß gelernt werden könne.

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad diſcendum cantum nihil eſt facilius,
Si aſſidue utantur tribus ſaltem menſibus.

ſagt er, und beweiſt dadurch augenſcheinlich, daß Mabillons Meinung nicht richtig iſt.

Es kann aber ſeyn, daß die Buchſtaben-Notation zur Zeit des Guido doch außer Gebrauch gekommen war, und von ihm nur wieder erneuert worden iſt, denn daß vor ſeiner Zeit manche Ver-

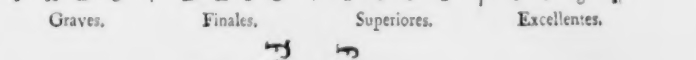
ſuche anderer Art gemacht worden ſind, beweiſen uns die Werke Hucbalds, der von keinem Buchſtaben weiß, und eine eigene, den Neu-griechiſchen Tonzeichen etwas ähnliche Art einzuführen verſucht hat. Hucbald ſcheint indeſſen ſelbſt noch nicht recht einig mit ſich über ſeine Notation geweſen zu ſeyn, denn diejenige Notation, die er in dem Werke: *de Muſica* lehrt, iſt ganz anders, als die, welche in der *Muſica Enchiriadiali* gelehrt wird. Im erſten Werke ſind ſeine Zeichen folgende:

o \\ o o \\ o o

mit den beygefügten Silben To, ſe, um dadurch halbe und ganze Töne von einander zu unterſcheiden. Er bedient ſich zwar nebenher auch einige Mal der Buchſtaben, aber nicht als Tonzeichen, ſondern ganz nach unſerer Art, als Benennungen der Töne, denn ſie ſind unter die Noten geſchrieben, wie aus dem Kapitel: de conſonantiis tribus zu ſehen iſt. Hier wird eine Erklärung der Quarte auf folgende Art abgeſungen:

h g f e h f e f g h h g h g f f e
Symfonia dicta Aeolice diateſſaron tono
f g g g g h h h h g h g f f f f
conſtat tonoque cum copula ſemitonii taliter
f e f g g g g f h e e e e
aptam ratam dulcemque melodiam reſonans.

Die dazu gehörigen eigentlichen Notenzeichen konnte Gerbert, ſo wie ſie ſich in der Handſchrift befinden, aus Mangel an Formen nicht abdrucken laſſen. Er nennt ſie aber unbekannte Zeichen; ſie müſſen folglich von den ſchon angeführten o und \\ noch verſchieden und wahrſcheinlich von der Art ſeyn, wie wir ſie ſchon §. 55. über die Vocalen des Alleluja angeführt haben. In dem zweyten Werk hingegen wird wiederum eine andere Art gelehrt, nehmlich die nach Tetrachorden eingerichtete, und vier bis fünfmal veränderten, aufwärts ſtehenden, umgekehrten, rück- und vorwärts gerichteten und horizontal liegenden Zeichen, z. B.

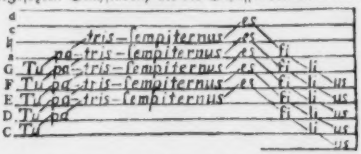


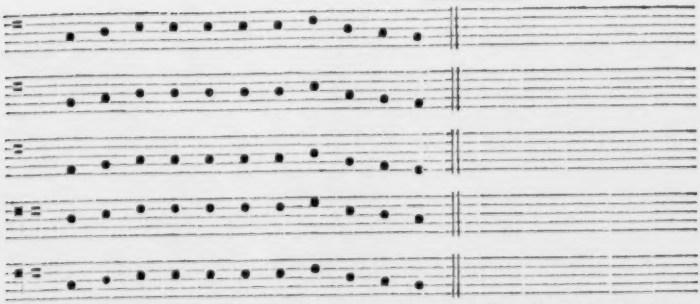
Wie ſich Hucbald dieſer Zeichen bedient, ſtets ſo viele Linien gebraucht, als Töne in einem Geſange ſind, und ſich nicht damit begnügt, durch die Linien und die ihnen vorgeſetzten Zeichen die Lage der Töne anzudeuten, ſondern ſogar die Silben des Textes zerreißt, und ſie einzeln gleichſam als wenn ſie die Tonzeichen wären, ſteigen und fallen läßt, haben wir ſchon §. 55. hinlänglich geſehen, und man wird ſich aus den dort gegebenen Proben von der Unbequemlichkeit und Unvollkommenheit dieſer Notation leicht eine richtige Vorſtellung machen können.

Der Gebrauch der Linien war indeſſen ſchon ein Umſtand, der die Notation damaliger Zeiten der Vollkommenheit um einige Schritte näher brachte; nur mußte ihre Anzahl vermindert werden, weil eine zu große Anzahl zu ſchwer zu überſehen iſt, folglich nothwendig Verwirrung verurſachen muß.

Aber auch dieſe Hucbaldiſchen Zeichen kamen bald wieder ab; oder ſind überhaupt nicht ſehr verbreitet worden. Die Linien blieben aber. Nur war ſowohl ihre Anzahl als ihr Gebrauch ſo unbe-

beſtimmt und willkührlich, daß man ihrer ſo viele nahm als nöthig dünkte, und die Sylben des Textes bald auf ſie, bald aber auch zwiſchen ſie in die Spatia ſetzte. So findet ſich in einer Abſchrift der Guidoniſchen Epiſtel an Michael *de ignoto cantu*, welche in der Mediceiſch-Laurentianiſchen Bibliothek aufbewahrt wird, die §. 35. ſchon angeführte Transpoſition einer Melodie auf folgende Art auf zehn Linien mit neun vorgeſetzten Buchſtaben, die als Schlüſſel der Töne dienen ſollen, vorgeſchrieben:



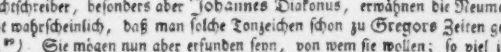


Nach und nach wurde die Zahl der Linien vermindert, und um doch einen Anzeiger zu haben, von welchem man die Entfernungen der Töne abzählen konnte, verfiel man darauf, einige Linien durch Farben von den andern zu unterſcheiden. Man hat von dieſer Art Proben, die über das Zeitalter des Guido hinaus gehen. Die eine Linie wurde roth, die andere gelb gemahlt. Guido hat aber in ſeinen rhythmiſchen Regeln die erſte Beſchreibung davon gegeben, indem er ſagt:

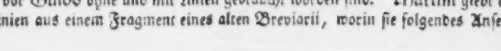
Quasdam lineas ſignamus variis coloribus,
Vt quo loco ſit ſonus mox diſcernat oculus.
Ordine tertiae vocis ſplendens crocus radiat,
Sexta ejus affinis flavo rubet minio etc.

Dieß ſind alſo vom A angerechnet, C und F, folglich unſere wahren C und F Schlüſſel. Was aber bey dieſer neuen Einrichtung am meiſten im Betracht kommt, iſt, daß nun die Buchſtaben abgeſchafft, und an ihre Stelle andere Zeichen auf und zwiſchen die Linien geſetzt wurden. Dieſe Zeichen wurden als beſondere Noten Neumen genannt, wie in der Note 61. ſchon angeführt iſt. Der eigentliche Erfinder dieſer Neumen iſt nicht heraus zu bringen. Wenn das Wort Neuma immer einerley Bedeutung gehabt hätte, ſo müßte ſich ſchon Gregor der Gr. ihrer bedient haben; denn es wird von ihm geſagt, daß er ſein Antiphonarium mit Neumen geſchrieben habe. Allein der Hauptzeuge dieſer An-

gabe, Hugo von Reutlingen, aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts iſt zu jung, und die ältern Geſchichtſchreiber, beſonders aber Johannes Diakonus, erwähnen die Neumen nicht; folglich iſt es nicht wahrſcheinlich, daß man ſolche Tonzeichen ſchon zu Gregors Zeiten gekannt und gebraucht habe.[89]) Sie mögen nun aber erfunden ſeyn, von wem ſie wollen; ſo viel iſt ausgemacht, daß ſie lange vor Guido ohne und mit Linien gebraucht worden ſind. Martini giebt eine Probe derſelben ohne Linien aus einem Fragment eines alten Breviarii, worin ſie folgendes Anſehen haben:



Coeli coelorum laudate deum



Coe-li coe-lo-rum lau-da-te de-um.[90])

Walther (im *Lexico diplom.* Tab. XXVIII.) ſetzt dieſe Art von Zeichen ins eilfte und zwölfte Jahrhundert, ſie ſind aber gewiß früher und lange vor Guido gebraucht worden, weil der Gebrauch der Linien eine ſo einleuchtende Erleichterung war, daß man kaum glauben kann, er ſey wieder verlaſſen worden, nachdem man ihm einmal kennen gelernt hatte. Aber es währte doch lange, ehe man ſo weit kommen konnte, eine angemeſſene Anzahl von dieſen Linien zu beſtimmen. Auf der einen Seite brauchte man ihrer zu viele, nehmlich nach der in einem Geſang liegenden Anzahl von Tönen, wie wir beym Hucbald und ſelbſt noch beym Guido geſehen haben, auf der andern aber zu wenige. Beſonders ſcheint man beym Gebrauch gefärbter Linien ihre Anzahl zu ſehr eingeſchränkt und in den außer ihnen liegenden Tonzeichen noch immer zu viel Raum zur Ungewißheit übrig gelaſſen zu haben. Martini (Storia della Muſ. T. I. p. 184.) giebt aus einem alten Fragment eine Probe mit einer einzigen rothen Linie, die am Anfang mit dem F Schlüſſel bezeichnet iſt; ſ. Taf. I. fig. 2.

Das Fragment, woraus dieſe Probe genommen iſt, ſoll ums Jahr 900 geſchrieben ſeyn. Es gehört ſowohl für den Schreiber als für den Sänger eine außerordentliche Genauigkeit und ein höchſt geübtes Auge dazu, um die Entfernung der Töne von der Linie aus, richtig und ſicher abzumeſſen. Durch den Gebrauch zweyer Linien wird dieſe Schwierigkeit um etwas vermindert, aber noch nicht völlig gehoben. Man ſehe: Taf. I. fig. 3.

Die zwiſchen den beyden Schlüſſellinien, nehmlich zwiſchen f und c liegenden drey Töne g, a, h können noch immer vom Schreiber leicht zu hoch oder zu niedrig geſetzt, und vom Sänger leicht verfehlt werden. Mit den über der Linie liegenden Tönen iſt es derſelbe Fall, es mögen zwey oder nur eine gefärbte Linie gebraucht werden, wie folgendes ebenfalls aus Martini (am angef. Orte) genommenes Beyſpiel zeigt: Taf. I. fig. 4.

Es läßt ſich nicht genau beſtimmen, wenn man angefangen hat, ſolchen Unbequemlichkeiten aus dem Wege zu gehen, und eine gewiſſe Anzahl von Linien ſo feſtzuſetzen, daß zur leichten und völlig ſichern Ueberſicht eines notirten Geſangs ihrer weder zu viel noch zu wenig waren. Aber aus Fragmenten alter Breviarien, Antiphonarien ꝛc., die ihren Schriftzügen nach ins eilfte und zwölfte Jahr-

89) Das Gregorianiſche Antiphonarium cum notis antiquis mußeis liegt zwar in der Vaticaniſchen Bibliothek, wie das Diarium Venetum Eruditorum Italiæ Tom. XIX. pag. 7. meldet; allein, niemand ſagt uns von der Beſchaffenheit dieſer alten Noten etwas.

90) S. Storia della Muſica Tom. I. pag. 184.

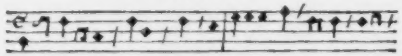
hundert zu rechnen ſind, läßt ſich ſchließen, daß dieſe Hauptverbeſſerung kurz nach Guido's Zeitalter gemacht worden iſt. In einem dieſer Fragmente ſind nur drey Linien befindlich, von welchen die mittlere roth iſt, die beyden andern aber bloß mit einem Stifte auf das Pergament gezogen zu ſeyn ſcheinen. Ob ſie ſchwarz geweſen, und nur etwa durch die Länge der Zeit verbleicht ſind, läßt ſich weder bejahen noch verneinen. Wenn ſie aber auch nicht ſchwarz geweſen ſind, ſo konnten ſie doch ſchon den Dienſt leiſten, die wahre Stelle der außer der rothen Linie liegenden Töne zu beſtimmen. Eine Probe aus dieſem Fragment, welche vom heil. Ambroſius handelt, wird dieſe Art von Notation anſchaulicher machen; ſ. Taf. II. fig 5. Ein Schlüſſel iſt nicht vorgezeichnet, aber Guido hat uns gelehret, daß die rothe Linie das F anzeige:

Sexta ejus, ſed affinis flavo rubet minio.

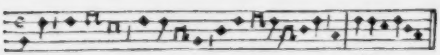
Ein etwas neueres, aber noch immer ſehr altes Fragment aus einem Antiphonario, welches im zwölften Jahrhundert geſchrieben ſeyn kann, hat ſchon keine gefärbte Linie mehr, ihrer auch nicht nur drey, ſondern vier von einerley Farbe. Sie ſind ebenfalls mit einem ſcharfen Griffel durch das Pergament gezogen, und haben entweder gar keine ſchwarze Farbe gehabt, oder ſie iſt durch das Alter verbleicht. Folgende kurze Antiphone iſt daraus genommen: Taf. II. fig. 6. Sehr merkwürdig iſt bey dieſer Antiphone, daß ſich die Melodie derſelben faſt ganz unverändert bis auf die neuern Zeiten, wenigſtens bis ans Ende des ſechzehnten Jahrhunderts erhalten hat; denn ſie ſteht in der Pſalmodie des Lucas Loſſius vom Jahr 1580 pag. 15. völlig ſo, wie hier in dem angegebenen Fragment. Da ſie zugleich als eine Ueberſetzung in neuere Noten angeſehen werden kann, ſo mag ſie hier ſtehen:

Antiphona.

Pſalm. 2.



Do mi nus dixit ad me Filius meus es



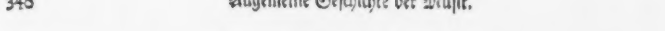
tu: e — go hodie genui te. Evovae.

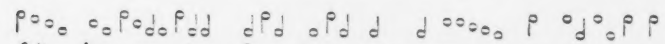
Nur in wenigen einzelnen Tönen und am Ende des Evovae geht die Melodie etwas ab. Sonſt iſt alles ähnlich, und die Figur der Noten aus dem ſechzehnten Jahrhundert, deren ſich Loſſius bedient, deren man ſich auch ſchon im dreyzehnten, vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert bedient hat, zeigt überall die Spuren ihrer Abkunft. Es ſind Abweichungen, wie man ſie in den Schriftzügen verſchiedener Jahrhunderte findet, die aber noch immer ſo viele Aehnlichkeit behalten, daß man ihren Urſprung und ihre erſte Geſtalt leicht wieder erkennen kann. Damit der Leſer dieſe allmählichen Abweichungen leichter überſehen und ſelbſt mit einander vergleichen kann, wollen wir hier auch Taf II fig. 7. eine Tabelle einrücken, wie ſie Walther in ſeinem Lexico diplomatico Nr. XXVIII. von eilften bis zum vierzehnten Jahrhundert gegeben hat. Auch die ſo genannten Schlüſſel hat Walther auf eben der Tafel gegeben, iſt aber dabey nicht über das gewöhnliche Jahrhundert zurückgegangen. Man ſieht jedoch, daß verſchiedene derſelben der Form nach den weit ältern Schlüſſeln völlig ähnlich ſind, ſo

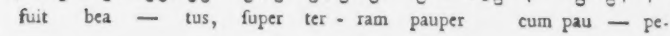
daß man auch hieraus ſehen kann, wie ſich nach und nach alles aus der erſten Anlage entwickelt und bis auf unſere Zeiten vervollkommnet hat. Taf. III. fig. 8.

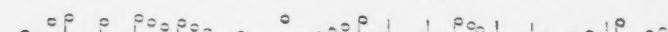
Eine der ſonderbarſten Arten von Noten, die in dieſem Zeitalter hin und wieder, aber nicht häufig gebraucht wurden, ſind diejenigen, welche unter den Namen Eucaphus, Strophicus, Punctus, Horiſcus ꝛc. bekannt ſind, und den Guido zum Erfinder haben ſollen, der aber, wie §. 40. ſchon dargethan iſt, nichts davon wußte. Gerbert hat ſich, wie er ſelbſt (*de cantu et muſ. ſacra* T. II. pag. 62.) erzählt, unſägliche Mühe gegeben, ſie ſämmtlich zu erklären, hat aber von den Früchten ſeiner Arbeit aus dem großen Brand in der Abtey St. Blaſien (1768) nichts retten können, als eine Tafel, worauf ſie mit Namen und Figuren verzeichnet ſind. Dieſe Tafel rücken wir hier ein. Taf. III. fig. 9.

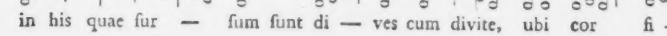
Ob dieß die ſo genannte *nota Romana* geweſen iſt, welche nach der Erzählung des Mönchs von Angouleme die Franken von den Römiſchen Sängern lernten, die Carl der Große nach Frankreich hatte kommen laſſen, (ſ. Kapitel 2. §. 9. Note 19.), von welcher ſie aber die tremulas, vel vinnulas, five collifibiles vel ſecabiles voces in cantu nicht recht lernen konnten, iſt ſchwer auszumachen. Denn da dieſe Sänger die Gregorianiſche Art zu ſingen lehren ſollten, ſo läßt ſich auch annehmen, daß ſie ſich der Gregorianiſchen Notation werden bedient haben, die den meiſten Nachrichten zu Folge bloß aus Buchſtaben beſtanden haben ſoll. Wäre dieß nicht, ſo müßte man annehmen, daß, nach der Abſchaffung der weitläuftigen Griechiſchen Notation, nicht die mit Buchſtaben, ſondern dieſe neue Art an ihre Stelle gekommen, und vom Gregor ſelbſt angenommen worden ſey. So lange aber kein Gregorianiſches Original-Antiphonarium aufgefunden wird, aus welchem man die Art von Noten, deren ſich Gregorius bedient hat, kennen lernen kann, läßt ſich hierüber durchaus nichts entſcheiden. Denn obgleich noch Gregorianiſche Antiphonarien aus ſpäteren Jahrhunderten in Abſchriften vorhanden ſind, ſo iſt es doch wahrſcheinlich, daß die neuern Abſchreiber die alten Tonzeichen eben ſo in die zu ihrer Zeit gebräuchlichen und bekannten werden übertragen oder überſetzt haben, wie wir es noch in unſeren Zeiten thun, wenn wir eine alte mit fremd gewordenen Zeichen geſchriebene Compoſition unſern Zeitverwandten verſtändlich machen wollen. Daß dieſe Art von Notation aber, von welcher hier die Rede iſt, noch am Ende des dreyzehnten und im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nicht völlig unbekannt geworden, und abgeſchafft war, ſieht man aus des Abt Engelberts Werk *de Muſica*, Lib. II. cap. 29. wo eine Erklärung wenigſtens von einem in dieſe Notation gehörigen Zeichen gegeben wird. „Vniſonus (ſagt Engelbert) non eſt aliqua conjunctio vocum, quia non habet arſim et theſim, nec per conſequens intervallum vel diſtantiam, ſed eſt vox tremula, ſicut eſt ſonus ſtarus tubae vel cornu, *et deſignatur in libris per neumam, quae vocatur Quilisma.* Von den übrigen Zeichen findet ſich in den muſikaliſchen Schriftſtellern des Mittelalters nirgends einige Erklärung, und eben ſo wenig in den alten Gloſſarien des Du Cange und anderer. Es iſt daher um ſo mehr zu bedauern, daß Gerberts Unterſuchungen darüber verloren gegangen ſind, da er ſo viele Hülfsmittel auf ſeinen Reiſen dazu geſammelt hatte. Uebrigens giebt Gerbert eine Probe dieſer Notation aus einem in die Abtey St. Gallen gehörigen Sacramentario, welches nach den Schriftzügen in die Caroliniſchen Zeiten gehört. Aber eine Ueberſetzung derſelben in neuere Tonzeichen hat er nicht gewagt, ſo wie Walther im Lexico diplomatico Tabelle VI. mit einem Reſponſorio aus dem eilften Jahrhundert gethan hat, welches mit ſehr ähnlichen Tonzeichen geſchrieben iſt. Der Anfang dieſes Reſponſorii nebſt der Ueberſetzung deſſelben wird zur Befriedigung der meiſten Leſer wahrſcheinlich hinreichend ſeyn. Taf. III. fig. 10.











Man ſieht indeſſen leicht, daß eine ſolche Entzifferung ſo gut wie keine iſt, weil man ohne Schlüſſel und Linien in einer ſolchen Schrift unmöglich mehr errathen kann, als das unbeſtimmte Steigen und Fallen der Stimme. Es iſt aber nicht genug zu wiſſen, daß die Stimme ſteigen oder fallen ſoll, man muß wiſſen, um wie viele Grade ſie ſteigen oder fallen muß. So lange eine Notenſchrift dieß noch nicht genau andeuten kann, iſt ſie ſehr unvollkommen, folglich auch noch von keinem Werth.

Aus allen bisher angeführten Proben erhellet nun deutlich, daß in den Zeiten von Gregor bis auf Guido noch keine allgemein übereinſtimmende Notation unter den Muſikern oder Muſiklehrern angenommen war; daß man zwar ſchon ſehr frühe Spuren von ſolchen Anlagen dazu findet, die leicht zur Vollkommenheit hätten führen können, wenn man ſie gehörig verfolgt, und nicht ſo häufig ganz neue Wege dazu aufgeſucht hätte, daß es aber ſehr lange dauerte, ehe man die Nothwendigkeit einer Uebereinſtimmung hierin deutlich genug erkannte, und daß es endlich wahrſcheinlich dem Mangel dieſer Erkenntniß beyzumeſſen iſt, wenn man ſelbſt noch nach Guido's Zeiten Notationen findet, bey welchen die vorher entdeckten Vortheile vermißt werden und ungenutzt ſind. Doch ſieht man auch, daß nach Guido's Zeitalter die Zahl derjenigen, welche einerley Notation gebrauchen, das heißt, welche ſich der Linien und Schlüſſel bedienen, zunimmt, und ſich endlich ſo vermehrt, daß die Zahl derjenigen, welche noch nichts von Linien und Schlüſſeln wiſſen will, von ihr überwogen wird, und ſich ebenfalls bequemen muß, der beſſern Sache beyzutreten. Man kam nun bald ſo weit, die bis-

her zu geringe oder zu große Anzahl von Linien auf eine gewiſſe Mittelzahl einzuſchränken, und fand, daß ihrer vier hinreichend zur Bezeichnung einer Choralmelodie waren, wenn man ſowohl die Linien ſelbſt, als auch die Zwiſchenräume dazu gebrauchte. Der Gebrauch dieſer vier Linien zur Bezeichnung der Kirchengeſänge iſt nun eine ganze Reihe von Jahrhunderten hindurch zureichend befunden worden und beſteht noch. Selbſt bey der nachherigen Erweiterung der Kunſt, bey Sing- und Spielmelodien von ungleich größerm Umfang an Tönen fand man bey einem weiſen Gebrauch der Schlüſſel nur den Zuſatz einer einzigen Linie nothwendig, ſo daß endlich ganz Europa eine einzige und eben ſo allgemein verſtändliche Notenſchrift bekommen hat, als die Tonſprache ſelbſt überall einerley iſt, und allgemein verſtanden wird.

Damit aber der Leſer deutlich ſehen könne, auf wie mancherley Art man in den frühern Jahrhunderten in der muſikaliſchen Notation von einander abgewichen iſt, wollen wir nur einige ganz kleine Proben aus dem achten, neunten, zehnten und eilften Jahrhundert noch beybringen, ſo wie ſie Gerbert mit großer Mühe aus alten Manuſcripten geſammelt, und in ſeinem ſchätzbaren Werke de cantu et Muſica ſacra in Kupfer mitgetheilt hat. Wir geben dieſe Proben aber nicht ganz, ſondern von jeder nur ein Fragment. Aus dem achten und neunten Jahrhundert ſind folgende: Taf III fig. II. Nr. 1. iſt aus einem Sacramentario der Abten St. Gallen genommen, Nr. 2. aber aus einem Sacramentario der Abten St. Denys bey Paris. Beyde rechnet Gerbert ins achte Jahrhundert. Bey den folgenden ins neunte Jahrhundert gehörigen Nummern hat man den Text weggelaſſen, und bloß die Tonreihen nach ihren Formen und Richtungen genommen. Nr. 3. unterſcheidet ſich am meiſten. Die übrigen Nummern haben viele Aehnlichkeit mit einander, und man ſieht offenbar, daß ſie aus einem und demſelben Jahrhundert ſind, und nur in Nebendingen von einander abweichen, welche Abweichung vielleicht bloß den verſchiedenen Schreibern beyzumeſſen iſt. Sie ſind übrigens alle aus Italiäniſchen Bibliotheken genommen. Taf IV. fig. 12.

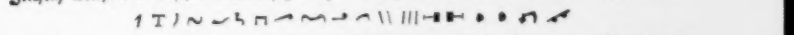
Ins zehnte Jahrhundert gehört folgendes Fragment: Taf. V. fig. 13. Die Tonzeichen ſind denjenigen etwas ähnlich, die wir ſchon unter den Namen Eucaphus, Quilisma, Podacus ꝛc. kennen gelernt haben. Noch ähnlicher aber ſind ſie den ſo genannten Neumen des Guido. Beyde Arten von Zeichen ſcheinen um dieſe Zeit vermiſcht gebraucht worden zu ſeyn. Dieß iſt auch der Fall bey der folgenden Probe, welche Gerbert ins eilfte Jahrhundert rechnet, die aber hier nicht bloß der Zeichen wegen, ſondern auch weil ſie die Formeln der alten Kirchentonarten enthält, gegeben wird. Taf. V. fig. 14. Bey dieſer Notation iſt alles nach Guidoniſcher Art, Linien, Schlüſſel und Neumen. Dennoch findet man noch Proben aus nachfolgenden Jahrhunderten, worin ſich wiederum weder Linien noch Schlüſſel finden, ſo daß man ſich verwundern muß, wie eine ſo augenſcheinlich nützliche Erfindung nur ſo langſam in allgemeinen Gebrauch hat kommen können. Was ſonſt noch für Tonzeichen mit und ohne Linien in dieſem Zeitraum hin und wieder gebräuchlich geweſen ſind, iſt ſchon §. 40. bemerkt worden. Die Punkte, welche Kircher und Galilei anführen, wobey aber bloß die Linien und keine Spatia benutzt wurden, ſind nicht verloren gegangen, ſie mußten, nachdem man die anderen Zeichen ſämmtlich entweder zum Schreiben zu beſchwerlich oder nicht genug ins Auge fallend fand, bald wieder hervorgeſucht werden. Eben ſo ging es mit den Tonzeichen, welche noch vor Guido im Kloſter Corbie erfunden, aber ohne Linien und Schlüſſel gebraucht wurden (§. 40.). Ihre Figur war ſo glücklich ausgedacht, daß man ſie ebenfalls bald wieder hervorſuchen, oder aufs neue darauf kommen mußte. Ueberhaupt läßt ſich der Gang, den die Entwickelung dieſer Dinge der Natur der Sache nach nehmen mußte, ſehr weit verfolgen. So lange keine Linien und Spatia gebraucht wurden, war es ſehr gleichgültig, wie die Figur eines Tonzeichens beſchaffen war, nur mußte der Anfang derſelben, welche die Stelle eines Tones bezeichnen ſollte, ſtärker und mehr ins Auge fal-

lend ſeyn, als die übrigen Theile der Figur. Dieſen Umſtand findet man daher in allen den Neumen, von welchen Proben gegeben worden ſind, beobachtet. Ueberall iſt die Stelle des Tons mit einem ſo genannten Heruntерſtrich, das übrige aber mit einem Aufſtrich bezeichnet. Da aber die Stelle des Tons in Rückſicht auf Höhe und Tiefe bey einer bloßen Choralmelodie die Hauptſache iſt, ſo wäre ein Heruntерſtrich auf der gehörigen Stelle ſchon allein hinreichend geweſen, eine ſolche Melodie deutlich zu bezeichnen, und das Uebrige war genau genommen nichts als Ueberfluß, der nicht nothwendig zur Sache gehörte, folglich auch nur Verwirrung anrichtete und die Sache erſchwerte. Dieſem Hauptpunkt, nehmlich der deutlichen Bezeichnung einer Stelle des Tons kam man näher, indem man die ſo genannten Heruntерſtriche immer mehr und mehr zu verſtärken ſuchte, bis man endlich ſo weit kam, ihn erſtlich in Punkte ● ● ● ſodann in viereckige ■ ■ und rautenförmige ✦ ✦ Figuren zu verwandeln, und alles Uebrige, was nicht weſentlich zum Zweck gehörte, wegzulaſſen. Daß die Sache einen ſolchen Gang genommen habe, kann man von Jahrhundert zu Jahrhundert beweiſen. Die Guidoniſchen Neumen waren urſprünglich von dünnen und ſchwachen Heruntерſtrichen auf der Stelle, welche die Höhe des Tons andeuten ſollte, z. B. 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥. Sie nahmen aber nach und nach folgende Formen 𝅘𝅥 𝅘𝅥 ● ● an, bis ſie allmählich immer dicker wurden, ſich mehr ründeten, und endlich ganz in die Geſtalten übergingen, welche ſie noch in unſern Zeiten haben und hoffentlich nun auf immer behalten werden. Die Erfindung der Menſuralmuſik brachte neue Veränderungen hervor, aber die Grundlage blieb wie ſie war.

Während man hierin in den Abendländern zwar noch nicht an das Ziel kam, aber doch einen Weg fand, der dazu führen konnte, haben die Neugriechen faſt keinen einzigen Schritt zu einem ähnlichen Ziele gethan. Da ſie die weitläuftige Notation ihrer Väter verließen, ſetzten ſie etwas an die Stelle derſelben, was noch weit unvollkommener war. Jene war zu reich, dieſe wurde zu arm. Es iſt aber beſſer (wie ſchon Guido geſagt hat), Ueberfluß haben, als Mangel leiden. Jene hatten einem und eben demſelben Ton in jeder neuen Beziehung auch ein neues Zeichen gegeben; dieſe hatten die weſentlichen Verſchiedenheiten der Töne noch ſo wenig erkannt, daß ſie nicht für einzelne Töne, ſondern für Verbindungen mehrerer Töne oder für ganze muſikaliſche Sätze, Zeichen und Neumen erfanden. Eine ſolche Tonſchrift iſt ſo beſchaffen, wie eine Sprachſchrift ſeyn würde, in welcher ganze Wörter oder wohl gar Phraſen mit einem einzigen Buchſtaben oder Zeichen angedeutet werden ſollten. Von der Muſik der Neugriechen überhaupt iſt ſchon im erſten Bande dieſer Geſchichte (Seite 443 folg.) vorläufig gehandelt worden, worauf der Leſer verwieſen wird, um hier nicht Dinge noch einmal ſagen zu müſſen, die ſchon geſagt ſind. Johannes Damaſcenus (ſ. §. 82.) iſt eine Hauptperſon in der Neugriechiſchen Muſik, und beſonders in der Notation. Er ſoll zwar ſeine Notation nicht ſelbſt erfunden, ſondern nur aus alten ſchon vorhandenen Büchern genommen und weiter verbreitet haben, (ſ. Sulzers Transalpiniſches Dacien, B. 2.); er iſt nun aber einmal durch Tradition vieler Jahrhunderte in der Neugriechiſchen Notation als ein Erfinder angeſehen worden, und ſchwerlich wird ſich in unſeren Zeiten noch ein Document auffinden laſſen, wodurch man ihm dieſe Ehre ſtreitig machen könnte; obgleich eben ſo wenig ein Document vorhanden iſt, woraus man ſehen könnte, wie ſeine Notation beſchaffen war.

Da man indeſſen Proben Griechiſcher Notation aus dem achten Jahrhundert hat, in welchem Johannes Damaſc. lebte, und es wenigſtens wahrſcheinlich iſt, daß die ſeinige von ähnlicher Beſchaffenheit geweſen ſey, ſo kann man ſich vielleicht doch eine Vorſtellung von ihr machen, die von der Wahrheit nicht ſehr abweichen wird. Nach Montfaucon (Palaeographia Graeca) ſind die Tonzeichen, deren ſich die Griechen jener Jahrhunderte beym Kirchengeſang bedient haben, von zweyerley Art geweſen. Die eine Art diente bloß dazu, die Biegungen der Stimme beym Leſen anzudeu-

ten; die andere aber war für modulirtere Melodien beſtimmt (Aliae notae ſunt pro modulationibus majoribus et prolixioribus, ſuperne et extra ſcriptionis ſeriem depictis etc.). Bisweilen wurden dieſe beyden Arten auch zugleich gebraucht. Dann waren aber die Noten für die eigentliche Melodie roth gemahlt, um von den bloßen Accenten deſto leichter unterſchieden werden zu können. Diejenigen Zeichen, welche dem Anſchein nach bloß zum choralmäßigen leſen dienten, waren von folgender Art:



und ſind nach der Bemerkung des Montfaucon ſchon vom ſiebenten Jahrhundert an gebraucht worden. Da man indeſſen in unſern Zeiten die Bedeutung derſelben unmöglich errathen kann, auch keine Hülfsmittel vorhanden ſind, wodurch man zu einer richtigen Kenntniß derſelben gelangen könnte, ſo würden ganze Proben dieſer Notation, ſo wie ſie ſich in Montfaucons Palaeographia Graeca und beym Gerbert finden, hier völlig ohne Nutzen ſeyn. Wir begnügen uns daher, nur einen Begriff von der Geſtalt der Zeichen gegeben zu haben.

Hingegen von den modulirten Melodien, von welcher Art wahrſcheinlich die Melodien des Johannes Damaſcen. geweſen ſeyn werden, geben wir folgende vollſtändige Proben auf: Taf. V fig. 15. Obgleich die beyden Codices, aus welchen dieſe Proben genommen ſind, ins zehnte und eilfte Jahrhundert gehören, ſo ſind doch die Notenzeichen unter den Griechen wahrſcheinlich ſchon früher im Gebrauch geweſen; denn in andern Handſchriften aus dem zwölften, dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert ſind ſie noch von eben der Beſchaffenheit, nur bisweilen ſtärker und ſchwächer in den Auf- und Herunterſtrichen, ſo wie überhaupt größer oder kleiner. So wie dieſe Art von Zeichen nun über das eilfte Jahrhundert hinaus beybehalten worden, ſo iſt auch zu vermuthen, daß ſie ſchon vorher von ähnlicher Beſchaffenheit geweſen ſeyn können.

Die Unvollkommenheit dieſer Notation iſt übrigens einleuchtend, ſie mag nun von Johannes Damaſcen. oder von einem andern erfunden ſeyn. Daher iſt ſie auch von den Griechen folgender Jahrhunderte faſt ganz vergeſſen worden, wie Sulzer in ſeiner Geſchichte des Transalpiniſchen Dacien bemerkt. Sethus Calviſius kannte ſie aus der Beſchreibung, welche Zarlino davon gegeben hat; er ſagt aber (ſ. Exercitatio de initio et progreſſu Muſices etc. pag. 113.) von ihr: obgleich Johannes Damaſcenus durch dieſe Erfindung in großes Anſehen gekommen, und nicht allein allen Muſikern vorgezogen, ſondern ihm auch aufgetragen worden, neue Melodien für die Kirche zu componiren, und ſie andere zu lehren, ſo ſey doch keine Gewißheit in ſeinen erfundenen Tonzeichen anzutreffen (tamen cum certitudo penitus nulla in illis inventis characteribus ſtatui poſſet); Guido habe daher andere erfunden ꝛc. Wir beſchließen dieſe Materie mit dieſem Urtheil, und überlaſſen es nun dem Leſer zu entſcheiden, was für Melodien mit einer ſo unvollkommenen Notation geſchrieben werden konnten. Unvollkommenheit in der Schrift ſetzt Unvollkommenheit in der Sprache voraus; eben ſo in der Muſik. So wie die Muſik ſelbſt zunimmt und ſich ausbildet, ſo muß ihr die Tonſchrift in gleichen Schritten folgen, und iſt ihr auch wirklich, wie uns die Geſchichte lehrt, ſtets gefolgt.

§. 71.

Die Beſchaffenheit der muſikaliſchen Inſtrumente hängt mit der Beſchaffenheit der Muſik ſelbſt nicht minder zuſammen, als die Notation, und faſt noch inniger. Man findet eine gewiſſe Art von Vocal- und Inſtrumentalmuſik bey vielen Völkern, die von keiner Notation etwas wiſſen. Aber eine Inſtrumentalmuſik ohne Inſtrumente läßt ſich gar nicht gedenken, und kann nirgends vorhanden ſeyn. So bald man daher von einem Volke weiß, daß es Inſtrumente gebraucht habe, ſo muß die Kenntniß von der Beſchaffenheit und Einrichtung derſelben, nothwendig am ſicherſten zu einer Kennt-

niß der Art von Muſik ſelbſt führen, die darauf ausgeübt werden konnte. Die muſikaliſchen Inſtrumente ſind (wie ſchon im erſten Bande dieſes Werks S. 123. bemerkt worden iſt) der getreueſte und richtigſte Abdruck des ganzen muſikaliſchen Wiſſens eines Volks. Sie enthalten nicht nur die Zahl der Töne, deren man ſich bedient, ſondern geben auch ſogar bisweilen die Art und Weiſe an, wie man ſich ihrer bedient hat. Man muß aber ihre Beſchaffenheit ſehr genau kennen, wenn man ſolche Schlüſſe aus ihnen herleiten will. Die Inſtrumente des Mittelalters ſind zwar in ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit nicht mehr vorhanden. Da aber verſchiedene derſelben ihrer ganzen urſprünglichen Anlage nach, nur in verbeſſerten Geſtalten bis auf unſere Zeiten gekommen ſind, und es nicht an Nachrichten fehlt, woraus man die Verbeſſerungen, welche nach und nach damit vorgenommen worden, kennen lernen kann, ſo läßt ſich, wenn dieſe Nachrichten mit der jetzigen Beſchaffenheit dieſer Inſtrumente zuſammen gehalten und mit einander verglichen werden, dennoch zurückſchließen, wie ſie urſprünglich ungefähr beſchaffen geweſen ſeyn können. Das wichtigſte Inſtrument von dieſer Art iſt unſtreitig die Orgel, deren Erfindung und Einführung der ganzen Muſik nach und nach eine vorher ganz unbekannte, neue Richtung gegeben zu haben ſcheint.

Das Wort Organum (Orgel) hatte urſprünglich eine ſehr weitläuftige Bedeutung. Jedes Werkzeug, womit etwas verrichtet wurde, erhielt dieſen Namen. Nach und nach ging aber deſſen Anwendung ausſchließend auf alle muſikaliſche Inſtrumente über, [91]) bis man es allmählich nur für gewiſſe Gattungen [92]), und endlich einzig und allein für das große Inſtrument aller Inſtrumente gebrauchte, welches noch jetzt dieſen Namen ausſchließend führt.

§. 72.

Der Urſprung dieſes Inſtruments geht bis ins entfernteſte Alterthum zurück, und iſt in einem der allerälteſten Inſtrumente, in der einfachen Pfeife zu ſuchen. So wie man mehrere ſolcher einfachen Pfeifen mit einander verband, entſtand eine Art von Orgel. Pan vereinigte ſchon mehrere mit Wachs:

Pan primus calamos cera conjungere plures
Inſtituit — — —

Virg. Eclog. 2. v. 32.

und lehrte ſie mit dem Munde anblaſen:

— Nam te calamos inflare labello
Pan docuit — —

Calphurnius apud *Barthol. de tibiis veterum* Lib. I. cap. 4.

Die

91) Organa dicuntur omnia inſtrumenta muſicorum. Non ſolum illud organum dicitur, quod grande eſt, et inflatur follibus; ſed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum eſt, quo inſtrumento utitur, qui cantat, Organum dicitur. *S. Auguſtinus* in Pſal. LVI. n. 16. — Noch früher hatte das Wort Organum eben die weitläuftige Bedeutung. Hieronymus (Opp. Tom. I. Epiſt. ad Laetam, p. 56.) ſagte ſchon im vierten Jahrhundert: *Virgo ſurda ſit ad organa.* Daß unter dieſen Organis Saiten- und Blaſeinſtrumente zu verſtehen ſind, wird aus dem deutlich, was Hieronymus auf die eben erwähnten Worte folgen läßt. Die Jungfrau ſoll nicht einmal wiſſen, wozu die Tibia, die Lyra und die Cithara auf der Welt ſind. »Tibia, lyra (ſagt er), cithara, cur facta ſint, neſciat.« Dieſe Inſtrumente ſind das, was er vorher im Ganzen Organa nannte.

92) Organica eſt in his, quae ſpiritu inflante completa, in ſonum vocis animantur, ut ſunt tubae, calami, fiſtulae, organa, pandoria, et ſimilia inſtrumenta. *S. Iſidor.* Lib. III. Etymolog.

Die Anzahl der Pfeifen war unbeſtimmt. Beym Virgil wird von dem Inſtrument eines Schäfers geredet, welches ſieben ungleiche Pfeifen hatte:

Eſt mihi diſparibus ſeptem compacta cicutis
Fiſtula. Eclog II, 37.

und beym Theokrit kommt eines mit neun Pfeifen vor:

Fiſtulam egregiam ego feci quae novem ſonos emittet. Idyl. 8, 18.

Dieſe Art von Inſtrument hat ſich in neuern Zeiten völlig von ähnlicher Beſchaffenheit in den neu entdeckten Südländern gefunden. Die Pfeifen ſind von ſo verſchiedener Länge, daß ſie eine ordentliche Tonleiter enthalten, welche auf- und abſteigend geblaſen werden kann, indem man den Mund an den Pfeifen hin und her bewegt, und Luft in ſie zu bringen ſucht. Dieß iſt gerade die Art, welche Lucrez (de rerum natura, Lib. 4.) beſchreibt: „Unco ſaepe labro calamos percurrit hiantes“ Die Lippe geht auf und ab über offene Pfeifen.

Mancherley zufällige Umſtände können Veranlaſſung zu der Bemerkung gegeben haben, daß man ſeine eigene Lunge ſchonen, und die Pfeifen auf andere Weiſe zur Anſprache bringen könne. Daß man Luft in Behältniſſe einſchließen und theilweiſe durch größere oder kleinere Oeffnungen wieder herauslaſſen und an gewiſſe Orte hinleiten könne, iſt gewiß keinem Volk lange unbekannt geblieben. Was iſt nun natürlicher, als daß man eine ſolche Erfahrung auf die mit einander verbundenen Pfeifen anzuwenden ſuchte? Anfänglich gebrauchte man hierzu einen ledernen Schlauch, und drückte die Luft vermittelſt des Arms in die Pfeifen. Da aber auf dieſe Weiſe die ſämmtlichen Pfeifen zugleich geröhnt haben würden, ſo konnte nun entweder nur eine einzige Pfeife gebraucht werden, oder man mußte auf ein Mittel denken, dieſe einzige Pfeife ſo einzurichten, daß auf ihr allein eben ſo viele Töne herausgebracht werden konnten, als man vorher durch eine größere Anzahl derſelben erhalten hatte. Daß eine längere Pfeife einen tiefern, eine kürzere aber einen höhern Ton gebe, wußte man ſchon; es kam daher nur darauf an, eine einzelne Pfeife ſo einzurichten, daß man ſie nach Belieben verlängern und verkürzen konnte. Man fand, daß ſich dieſes durch angebrachte Löcher bewerkſtelligen ließ, und daß man ſie nach gewiſſen Abſichten mit den Fingern nur zu ſchließen oder zu öffnen brauche, um auf einer einzigen Pfeife ſo viele verſchiedene Töne zu erhalten, als man Löcher in ſie gemacht hatte. Eine ſolche mit Löchern verſehene Pfeife ſteckte man nun in den ledernen Schlauch, drückte die Luft mit dem Arm in ſie, gebrauchte die Finger zur beliebigen Oeffnung oder Bedeckung der Löcher, und erfand hierdurch die ſo genannte **Sackpfeife** (Tibia utricularia) ein bey allen Völkern bekannt geweſenes und noch bekanntes Inſtrument.

Die bisherigen Entdeckungen durften nunmehr nur weiter verfolgt werden, und es konnte nicht fehlen, man mußte auf die Erfindung eines Inſtruments gerathen, welches eine wahre Art von Orgel war. Der lederne Schlauch konnte in einen hölzernen Kaſten verwandelt werden, man konnte die Löcher wieder verlaſſen, und zur urſprünglichen Einrichtung der Pans-Pfeife zurückkehren, man konnte über dem Kaſten verſchiedene Löcher anbringen, um jeder einzelnen Pfeife eine eigene Stelle zu geben, man konnte unter dieſen Löchern kleine Schieber anbringen, mit welchen der Eingang in die Pfeifen verſchloſſen oder geöffnet wurde, man konnte die Luft auf verſchiedene Arten in die Pfeifen bringen ꝛc. Daß alle dieſe Verſuche zu verſchiedenen Zeiten wirklich gemacht worden ſind, leidet gar keinen Zweifel: denn man findet nicht nur in den Beſchreibungen, ſondern auch in den Abbildungen muſikaliſcher Inſtrumente auf alten Kunſtwerken unverkennbare Spuren davon.

Wenn man mit einer Erfindung erſt ſo weit gekommen iſt, wie man mit der Erfindung der Orgel nun gekommen war, ſo iſt die allmähliche Vervollkommnung derſelben nicht nur nicht ſchwer, ſondern ſie erfolgt nach und nach von ſelbſt, wenn es den Menſchen nicht an Veranlaſſung fehlt, ſich

damit zu beschäftigen. Man sucht bemerkten Mängeln abzuhelfen. Der eine thut es auf diese, der andere auf eine andere Weise. Man wird durch diese Abweichungen in den Stand gesetzt, mehrere Methoden mit einander zu vergleichen, und endlich die beste und zweckmäßigste unter ihnen auszuwählen. Viele Jahrhunderte hindurch hat man sich mit Versuchen über die beste Art den Wind in die Pfeifen zu bringen geplagt. Man hat Wasserfälle, wie bey den großen Eisenhämmern, Wasserleitungen wie bey den Schneidemühlen, Pumpen wie unsere Windmaschinen, den Dampf des kochenden Wassers, wie bey den Windkugeln oder Feuerpumpen, Blasebälge von mancherley Art ꝛc. gebraucht. Bey den meisten Versuchen dieser Art war das Wasser die Ursache der Bewegung, wodurch Wind hervorgebracht wurde. Zuletzt ist man bey den Blasebälgen geblieben, und hat sie entweder durch Wasser oder durch Menschen in Bewegung setzen lassen.

§. 73.

Die Anwendung so verschiedener Mittel, die Luft in die Pfeifen zu bringen, hat unsere Vorfahren veranlaßt, zwey Hauptarten von Orgeln zu unterscheiden, nehmlich die hydraulische und die pneumatische, obgleich in Rücksicht auf die Hauptsache gar kein Unterschied Statt finden kann. Die Pfeifen können nie anders als durch Luft in Ansprache gebracht werden. Ob man nun diese Luft durch die Gewalt des Wassers, durch Menschen, oder irgend eine Maschine in die Pfeifen bringt, ist alles einerley, und nur darin von einander verschieden, daß es in einer Art besser und bequemer als in der andern geschehen kann. Sowohl dieser Umstand, als die Vieldeutigkeit des Wortes Organum hat in die Geschichte dieses wichtigen Instrumentes viele Verwirrung gebracht. Wenn ein Schriftsteller von Organis sprach, so glaubte man, er habe von wirklichen Orgeln geredet, da doch gewöhnlich nur einzelne Instrumente darunter zu verstehen waren. Eben so ging es, wenn von dem Unterschied der hydraulischen und pneumatischen Orgel geredet wurde. Die Begriffe davon wurden entweder häufig mit einander verwechselt, oder man wußte überhaupt nicht, welche Vorstellung man sich davon machen sollte. Daher ist es nun so schwer geworden, verschiedene Stellen der alten Schriftstellern, die dieses Instrument betreffen, gehörig zu verstehen. Ihren Ausdrücken nach sollte man meinen, die Orgel sey in ihrer vollen Pracht schon bey den Hebräern, Griechen und Römern vorhanden gewesen, und der Natur der Sache, und anderen Nachrichten und Beschreibungen nach, findet man, daß man zwar schon lange eine Art von Pfeifenwerken hatte und haben konnte, daß diese Pfeifenwerke aber von ganz anderer Beschaffenheit und Einrichtung gewesen seyn müssen, als es die Orgeln neuerer Jahrhunderte sind. Am besten scheint dieser Unterschied von einem Ungenannten aus der Congregat. St. Mauri in der Vorrede zu seinem Werk: *Explication de divers monuments singuliers, qui ont rapport à la religion*, bestimmt worden zu seyn. Er sagt (pag. VIII.): „En effet, l'Hydraule etoit en petit ce, que les orgues sont en grand; auſſi eſt-ce de la, que vient le nom, qu'elles portent: car on trouve, que les auteurs tant Grecs que Latins ne parlent gueres de l'Hydraule ſans le deſigner par le nom general et indefini d'Organum: je vois meme qu'ils en ont connu rarement la ſtructure. C'eſt pourquoi je voudrois bien ſavoir, ſi les *Cteſibius* de nos jours pourroient d'abord retrouver le chemin, que l'hydraule a fait jusqu'a l'orgue, et enſuite deſcendant de l'orgue jusqu'a l'hydraule expliquer le mechanisme de cet inſtrument." Daß die hydraulischen Orgeln im Kleinen das waren, was die pneumatischen im Großen sind, läßt sich aus vielen Umständen beweisen. Beym Athenäus (Lib. IV. cap. 24. de muſicis inſtrumentis etc.) wird auch von der Wasserorgel gehandelt, und gleich im Anfang des Kapitels gesagt, als mancherley von der Art geredet war, hörte man in der Nähe den süßen Ton einer Wasserorgel ꝛc. Diese Orgel muß also wenigstens so klein gewesen seyn, daß man sie von einem Ort zum andern tragen konnte, wie noch jetzt die Savoyarden mit ihren Leyerorgeln zu thun pflegen. Daß man von ihrem

Ton eben ſo entzückt war, wie noch jetzt der gemeine Mann entzückt werden kann, wenn er an Märkten oder bey andern Gelegenheiten unvermuthet eine Italiäniſche Leyer hört, ſieht man ebenfalls beym Athenäus am angeführten Orte, wo es heißt, daß ein gewiſſer Ulpianus den in der Geſellſchaft befindlichen Muſikus Alcides anſah, und zu ihm ſagte: Audis, o omnium muſiciſſime, jucundum hunc concentum, qui nos omnes ſuavitate affectos ad ſe convertit etc.

§. 74.

Damit der Leſer eigene Prüfungen über dieſe Sachen anſtellen könne, wollen wir hier einige der wichtigſten Nachrichten und Beſchreibungen aus alten Schriftſtellern ſammeln. Die erſte und älteſte Nachricht, aus welcher man auf ein Inſtrument von einigem Umfang ſchließen kann, wobey Blaſebälge und nach der Meinung einiger, auch Taſten angebracht waren, die mit den Händen geſpielt wurden, findet ſich in der Anthologie, und iſt zuerſt von Du Cange im Gloſſ. med. et inf. Latin. unter dem Wort Organum, ſodann von mehreren angeführt worden. Es iſt die Beſchreibung einer Orgel, welche Julian der Abtrünnige (er lebte im vierten Jahrhundert) beſeſſen haben ſoll. Dieſe Verſe ſind im Original folgende:

Ἀλλοίην ἰδέαι δονακων φύσιν ἤπειρος ἄλλης
χαλκείην τάχα μᾶλλον ἀνεβλάστησαν ἀρούρης.
Ἄγρεται, οὐδ' ἀνέμοιο τὸ πνεῦμα δονέονται,
Ἀλλ' ὑπὸ παιφαίης περιοίδεος σπλάγχνα ἄητης,
Νέῳθεν ἐυτρήτην καλάμην ὑπὸ χεῖρα ἐδεύει.
Καί τις ἀνὴρ ἀγίφαχτος ἔχων θοὰ δάκτυλα χειρὸς,
Ἵσταται ἀμφαφέων κανόνας συμφραδμόνας αὐλῶν
Οἱ δ' ἀπαλῶν σκιρτῶντες ἀποθλίβουσιν ἀοιδήν.

Quam cerno alterius naturae eſt fiſtula: nempe
Altera produxit fortaſſe hanc aenea tellus,
Horrendum ſtridet, nec noſtris illa movetur
Flatibus, at miſſus taurino e carcere ventus
Subtus agit laeves calamos, perque ima vagatur.
Mox aliquis velox digitis inſignis et arte
Adſtat, concordes calamis pulſatque tabellas,
Aſt illa ſubito exſilium et carmina miſcent.

In einer Deutſchen Ueberſetzung würde folgender Sinn herauskommen:

Ich ſehe, andrer Art kommt manches neue Rohr
Aus tiefem Schlund, der Erde Schooß hervor.
Nicht unſre Lunge iſts, womit wir es beſeelen,
Der ſtarke Hauch kommt bloß aus ochſenhäutnen Höhlen,
Und bringt durchs offne Rohr von unten aufwärts an.
Ein Künſtler komm' herbey, der hölzerne Klaviere,
Mit leichter Hand und Kunſt berühre und regiere,
Damit ein ſchöner Ton und Harmonie erklingen kann.

Du Cange ſchließt aus dieſer Beſchreibung, die Julianiſche Orgel ſey kein Hydraulicum, ſondern den neuern Windorgeln ſchon ſehr ähnlich geweſen. Der lederne Schlauch war aber noch kein

Blaſebalg, und das, was der Organiſt mit den Fingern niederdrückte, um den Wind in die Pfeifen zu laſſen, welches im Text κάλαυρ genannt wird, mag wohl ebenfalls etwas anderes geweſen ſeyn, als die neuern Klaviertaſten ſind. Wenigſtens iſt Sponſel in ſeiner Orgelhiſtorie der Meinung, es ſey eine Art von Windladen darunter zu verſtehen, in welcher Canäle befindlich waren; von der Art, wie unſere Canzellen ſind. Wie man die geſchwinden Finger des Organiſten zu nehmen habe, iſt ſchon im erſten Bande dieſer Geſchichte S. 417. bey Gelegenheit einiger andern Orgel-Beſchreibungen bemerkt worden. Hier wird es, beſonders wenn man die Bedeutung des Worts ἀγέφυχος bedenket, das einen rohen, ſtarken Kerl bezeichnet, gerade eben ſo zu verſtehen ſeyn, wie dort.

§. 75.

Von ähnlicher Beſchaffenheit iſt die Beſchreibung, welche Caſſiodor in ſeiner Erklärung des 150ſten Pſalms von einer Orgel gegeben hat. „Organum (ſagt er) itaque eſt quaſi turris, diverſis fi„ſtulis fabricata, quibus flatu follium vox copioſiſſima deſtinatur, et ut eam modulatio decora „componat, linguis quibusdam ligneis ab interiori parte conſtruitur quas diſciplinabiliter magi„ſtrorum digiti reprimentes grandiſonam et ſuaviſſimam efficiunt cantilenam.“ Wenn man unter dem Thurm nur die Figur deſſelben im Kleinen, unter den diverſis fiſtulis ſieben oder acht Pfeifen, unter dem flatu follium eine ungemeſſene aus Blaſebälgen oder ledernen Schlauchen herausgedrückte Luft, unter den linguis ligneis einige hölzerne Schieber unter den Pfeifenlöchern, und unter der cantilena ſuaviſſima, welche die digiti durch das kunſtmäßige Niederdrücken der hölzernen Schieber hervorbringen ꝛc., ein Dudeln verſteht, welches dem Dudeln der Leyerorgeln ähnlich iſt, ſo wird dieſes Inſtrument noch immer unter die kleinen ſo genannten Waſſerorgeln gerechnet werden können, und noch weit entfernt von unſern neuern Orgeln bleiben.

§. 76.

Die Barbaren, welche nach Caſſiodors Zeiten unter den occidentaliſchen Völkern einriß, hat nicht nur den Verluſt vieler Künſte und Kenntniſſe, ſondern auch vieler Kunſtwerke nach ſich gezogen. Dieß ſcheint auch der Fall mit der Orgel nach ihrer damaligen Beſchaffenheit geweſen zu ſeyn. Was uns hin und wieder von dem frühern Gebrauch der Orgeln in der chriſtlichen Kirche erzählt wird, iſt ſehr unſicher, und läßt ſich aus mancherley Gründen bezweifeln. Von dieſer Art iſt die Nachricht des Platina in ſeinen Lebensbeſchreibungen der Römiſchen Päpſte, nach welcher Vitalianus I. verordnet haben ſoll, den Geſang in der Kirche mit der Orgel zu begleiten. Seine Nachricht iſt folgende: „at Vitalianus cultui divino intentus, et regulam eccleſiaſticam compoſuit, et cantum ordi„navit, adhibitis ad conſonantiam, ut quidam volunt, organis.“ Erſtlich ſcheint Platina ſelbſt nicht von der Sache überzeugt geweſen zu ſeyn, weil er hinzu ſetzt: ut quidam volunt; und zweytens können unter Organis, wie ſchon öfter erinnert worden iſt, auch andere Inſtrumente verſtanden werden. Eben ſo wenig wird die frühe Einführung der Orgel in die Kirche durch die bekannten Verſe aus dem Mantuanus:

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quae feſtis reſonant ad ſacra diebus,

bewieſen, weil ſie falſch angeführet ſind, und ſich ganz anders beym Mantuanus finden. *Signius*, unter welchem Vitalianus verſtanden wird, wird nicht einmal genannt, und der Zuſammenhang der Stelle beweiſt, daß die Rede nicht von einem einzigen Papſt, ſondern von dreyen, nehmlich von Bonifacius VII., Clemens VI. und Sixtus V. die Rede iſt, von welchen der erſtere das Jubel-

feſt auf hundert, der andere auf funfzig und der dritte auf 25 Jahre verlegt hat. Von dieſen dreyen ſagt nun Mantuanus:

Adjunxere etiam molli conflato metallo
Organa, quae feſtis reſonant ad ſacra diebus.

Hier ſind die Organa offenbar aus Metall gegoſſene Inſtrumente, ſo wie ſie auch Calvör (Rituale eccleſ. P. II. pag. 689.) darunter verſtanden hat, indem er am angezeigten Ort den Sinn der Mantuaniſchen Verſe zwar ebenfalls mißverſteht, und ihn irrig auf den Vitalian deutet, aber doch hinzu ſetzt: Organa Vitaliani fuere inſtrumenta Muſicis alias uſitata, quae Vitalianus in eccleſiam introduxit. Sponſel in der Orgelhiſtorie will unter dieſen Organis die Tuba oder Poſaune verſtanden wiſſen, weil dieſe bey den Alten aus Erz gemacht war:

Quidquid in aere cavo reboans tuba curva remugit.
Prudent.

§. 77.

Um dieſe Zeit ſcheint alſo in den Abendländern noch keine eigentliche Orgel vorhanden geweſen zu ſeyn. Die nächſte Nachricht, die man in der Folge von einer Orgel findet, gehört ins achte Jahrhundert. Um dieſe Zeit ſoll der Griechiſche Kaiſer Conſtantinus Copronymus dem König Pipin eine Orgel zum Geſchenk nach Frankreich geſendet haben. In Eginhards Annalen *de geſtis Pipini Regis* heißt es ad an. 757. „*Conſtan inus* Imperator *Pipino* regi multa miſit munera, inter quae et organa, quae ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi ſui generalem conventum habuit." Hier iſt die Rede von vielen Orgeln, aber nicht von einer, folglich können eben ſo wohl andere muſikaliſche Inſtrumente darunter verſtanden werden. Wenn jüngere Geſchichtſchreiber in der Folge eine wirkliche Orgel darunter verſtanden haben, ſo kann es Mißverſtändniß geweſen ſeyn. Von ſolcher Art ſcheinen die Nachrichten des Marianus Scotus, des Lambert von Aſchaffenburg und des Aventinus zu ſeyn. Erſterer macht in ſeiner Chronik ad an. 756. (in *Piſtorii* SS rer. Germanicar. T. I. pag. 226.) aus den Organis ſchon ein Organum, und ſetzt hinzu, es ſey das erſte geweſen, welches nach Frankreich gekommen. „Anno 756 organum primitus venit in Franciam, miſſum Pipino regi a Conſtantino imperatore de Graecia." Der zweyte, nehmlich Lambert von Aſchaffenburg, deſſen Chronik ebenfalls in der Sammlung des Piſtorius abgedruckt iſt, hat zwar Organa und bleibt darin der erſten Nachricht des Eginhard getreu, ſagt aber doch, daß ſie die erſten waren, welche aus Griechenland nach Frankreich gekommen ſind. Am meiſten weicht aber der jüngſte dieſer Geſchichtſchreiber, nehmlich Aventinus, in ſeinen Baieriſchen Annalen von der urſprünglichen Geſchichte ab, worin es Lib. III pag. 300. nach der Ingolſtadter Ausgabe vom Jahr 1554 heißt: „Conſtantinus ad Pipinum proficiſci jubet legatos, quorum princeps Stephanus, epiſcopus Romanus. Ipſi maritimo itinere cum muneribus ad Pipium devenere. Munera imperatoris, quae a legatis deferebantur, erant *inſtrumentum muſicae maximum, res adhuc Germanis et Gallis incognita.* Organon appellant. Cicutis ex albo plumbo compactum eſt, ſimul et follibus inflatur, et manuum pedumque digitis pulſatur." Aventinus hat bey dieſer Beſchreibung offenbar eine Orgel ſeines Zeitalters vor Augen gehabt, in welchem nicht nur die Blaſebälge nach heutiger Art, ſondern auch die Pedaltaſten ſchon erfunden waren.

§. 78.

Unter der Regierung Carls des Großen ſollen ebenfalls Orgeln aus Griechenland in die Abendländer gekommen ſeyn. Der Mönch von St. Gallen, unter welchem einige den Notker Balbulus

verſtehen wollen, giebt (Lib II. *de rebus bellicis Caroli M.* n. 10.) folgende Nachricht davon: „Adduxerunt etiam iidem Miſſi (Conſtantini Copron.) omne genus organorum, ſed et variarum rerum ſecum, quae cuncta ab opificibus ſagaciſſimis *Caroli* quaſi diſſimulanter aſpecta, accuratiſſime ſunt in opus converſa: et praecipue illud muſicorum organum praeſtantiſſimum, quod doliis ex aere conflatis, follibusque taurinis per fiſtulas aereas mire perflantibus, rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitatem vero lyrae vel cymbali dulcedine conequabat. Quod ubi poſitum fuerit, quamdiuque duraverit, et quo modo inter alia reipublicae damna perierit, non eſt hujus loci vel temporis enarrare." Dieſe Beſchreibung klingt prächtig, und man ſollte meinen, die Orgel, von welcher darin die Rede iſt, müßte wirklich von Bedeutung geweſen ſeyn. Allein, die Beſchreibungen, welche ſchon von Orgeln aus frühern Jahrhunderten angeführt ſind, klingen ebenfalls prächtig, und bezeichnen bey genauer Unterſuchung doch nur ſehr unbedeutende Inſtrumente. Wenn dieſe Orgel von ſolcher Beſchaffenheit geweſen wäre, wie man ſich dieſelbe der Beſchreibung nach allenfalls denken könnte, ſo ſollten es die geſchickten Künſtler Carls des Gr. wohl unterlaſſen haben, ſie, nachdem ſie ſie nur quaſi diſſimulanter betrachtet hatten, ſogleich nachzumachen. Hätte uns übrigens der Mönch von St. Gallen nur erzählt, wo ſie hingekommen wäre, wie lange ſie gedauert habe, und wie ſie verloren gegangen ſey; vielleicht hätte er bey dieſer Erzählung einige Worte fallen laſſen, die auf die nähere Beſchaffenheit derſelben hingedeutet hätten.

Daß die Beſchreibung dieſes Mönchs übertrieben, und er überhaupt kein Kenner dieſer Materie geweſen iſt, ſchließe ich aus einer andern Stelle ſeines Werks, die ſich im erſten Buch n. 20. findet. Hier erzählt er von einem großen Feſt, welches Carl gegeben habe, und wobey er, nachdem ſich die Anweſenden beurlaubten, um ſeine Pracht recht zu zeigen, ſeine beſten Muſiker beordere, ſie mit Geſang und Klang zu begleiten. „Qui cum (ſagt der Mönch) poſt admirabile illud et regibus inuſitatum convivium licentiam abeundi peterent, ille (Carol.) ut eis magnificentiam ſuam et gloriam manifeſtius oſtenderet, juſſit procedere peritiſſimos cantandi Magiſtros, cum omnibus muſicis organis: *de quorum vocibus et ſonitu fortiſſima corda molleſcerent, et liquidiſſima Rheni fluenta duresceren.*" Wer ſolche Dinge ſagen kann, verliert bey mir ſeinen hiſtoriſchen Glauben.

Eben ſo übertrieben iſt die poetiſche Beſchreibung, welche Walafr. Strabo von der Orgel macht, die im neunten Jahrhundert in einer Kirche zu Aachen geſtanden haben ſoll. Dieſer läßt eine Frau an dem ſchönen Ton dieſer Orgel ſogar ſterben:

At alia de parte nitens fulgore coruſco
Auratus diſcurrit eques, comitante pedeſtri
Agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulſant.
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una ſuis decedens ſenſibus, ipſam
Femina perdiderit vocum dulcedine vitam.
Cedant magna tui ſupereſt figmenta coloſſi
Roma; velit Caeſar magnus; migrabit ad arces
Francorum, quodcumque miſer conflaverit orbis.
En queis praecipue jactabat Graecia ſeſe
Organa Rex magnus non inter maxima ponit.

Carm. de apparatu templi Aquisgran.

Die Worte: tintinnum quidam, quidam organa pulſant (einige ſpielten Klingeln und Schellen, andere Orgeln), machen es indeſſen faſt unbegreiflich, wie Jemand daran hat ſterben können.

Vielleicht iſt dieß die nehmliche Orgel geweſen, welche Carl der Gr. ungefähr ums Jahr 812 von ſeinen Künſtlern nach der von den Griechiſchen Geſandten mitgebrachten hat machen laſſen. So wie es ſcheint, iſt die Orgel der Griechen nicht zum Geſchenk für den Kaiſer beſtimmt geweſen, ſondern ſie haben ſie bloß mitgebracht, um den ihrem Gottesdienſt Gebrauch davon zu machen. Die Möglichkeit, ſie von Conſtantinopel nach Aachen zu bringen, ſie dort unter andern mitgebrachten Sachen ſogleich zu zeigen und hören zu laſſen ꝛc. ſind lauter Beweiſe, daß ſie ſehr klein und unbedeutend geweſen ſeyn muß. Wer die kleinſte Orgel von unſerer Art aus einander nehmen, und etwa von Conſtantinopel nach Aachen bringen laſſen wollte, würde bloß zum Zuſammenſetzen der einzelnen Theile, wenigſtens die Zeit von einigen Monaten bedürfen.

Eine vortreffliche neuere Schriftſtellerin, Madame *de Genlis*, die die Begebenheiten aus Carls des Gr. Zeitalter zum Stoff einer ſehr angenehmen Erzählung gemacht und aus den beſten Geſchichtſchreibern jener Zeiten geſchöpft hat, nimmt auch Gelegenheit, von dem Urſprung der Orgeln zu reden. Die Erzählung führt den Titel: *Les Chevaliers du Cygne, ou la cour de Charlemagne*, und das vierzehnte Kapitel des zweyten Bandes hat die Ueberſchrift: l'origine de l'orgue, nebſt zwey recht ſchönen Motto's. Das erſte Motto iſt von einem ungenannten Engländer:

The impriſon'd winds, releaſed, with joyful ſound
Proclaim their liberty all around.

und das zweyte aus dem Montagne:

Il n'eſt ame ſi reveche qui ne ſe ſente touchée de quelque révérence, à conſiderer cette vaſtité ſombre de nos egliſes et ouir le ſon devotieux de nos orgues.

In dieſem Kapitel erzählt ein Ritter, der aus Perſien nach Europa gekommen war, ſeine Geſchichte. Er nennt ſich Giafar oder den Barmeciden. Er war aus Perſien gebürtig, und reiſete anfänglich mit ſeinem Vater, der ein ſehr kluger und erfahrner Mann war. Als aber Giafar 20 Jahre alt war, verlor er dieſen Vater; er reiſete aber dennoch zwey Jahre nach ſeines Vaters Tode in der Geſellſchaft dreyer Brüder in der Welt herum. Der Ruf von der großen Pracht am Hofe des Aaron Raſchid zu Bagdad veranlaßte ſie, eine Reiſe dahin zu machen. Bey ihrer Ankunft machten ſie Bekanntſchaft mit einigen Europäern von ihrem Alter, und verabredeten mit ihnen, daß ſie alle in einem Hauſe beyſammen wohnen wollten. Die Brüder des Barmeciden hatten viele angenehme Talente, und ſpielten auch auf verſchiedenen Inſtrumenten; einige von ihren neuen Bekannten hatten dieſelbe Neigung. Da ſie aber in Bagdad keine freye Religionsübung hatten, ſo kamen ſie mit einander überein, daß ſie an feyerlichen Tagen in einem Zimmer zuſammen kommen und gemeinſchaftlich ihre Lieder ſingen wollten. Die einen ſangen nun Pſalmen, und die andern ſpielten die Inſtrumente dazu. Das Zimmer, worin dieß geſchah, ging auf die Straße; das Volk blieb ſtehen und hörte zu; man wußte ſehr bald was es war, und die Mahomedaniſche Intoleranz brachte es bald dahin, vom Caliſen einen Befehl auszuwirken, wodurch ihnen und allen übrigen Chriſten in Bagdad bey Lebensſtrafe verboten wurde, ſich zu verſammeln und ſolche Geſänge zu ſingen. Einzeln wurde aber einem jeden erlaubt, ſo viel zu ſingen, als zu den Religionsgebräuchen gehörte. Dieſes Verbot empörte den Giafar ſo, daß er auf Mittel dachte, die Befolgung deſſelben zu vereiteln. Da er ſtets eine große Neigung zur Mechanik gehabt hatte, ſo verfiel er nach einigem Nachdenken auf die Idee, ſich ein Inſtrument zu verfertigen, welches nicht nur alle andere Inſtrumente, die er kannte, ſondern auch ſogar die Menſchenſtimme nachahmen könnte. Es ſollte in Rückſicht auf Stärke des Tons die Wir-

kung eines ganzen Concerts thun. Er arbeitete Tag und Nacht daran, und in weniger als ſechs Monaten brachte er ein Inſtrument von ungeheurer Größe zu Stande, welchem er den Namen Orgel gab, und welches ſeine Abſichten vollkommen erfüllte. Er ſtellte es nahe an ſein Fenſter, und begleitete regelmäßig alle Morgen und alle Abende ſeinen Geſang der Pſalmen damit. Nach wenig Tagen benachrichtigte man den Caliſen, daß die Chriſten, ungeachtet ſeines ſcharfen Verbots, ihre geiſtlichen Concerte dennoch wieder angefangen hätten, und zwar prächtiger als jemals. Der Caliſe gab hierauf angemeſſene Befehle, und eines Morgens, als der Barmecide zu ſeiner gewöhnlichen Stunde gerade auf ſeiner Orgel ſpielte, klopfte man wiederholt an ſeine Thüre. Er verſchloß ſeine Orgel und öffnete ſeine Thüre. Es drang eine Menge bewaffneter Männer ins Zimmer, die der Caliſe beordert hatte, und erſtaunte, ihn allein zu finden. Der Anführer fragte nach ſeinen Mitſchuldigen. Giafar antwortete aber, daß er keine Mitſchuldige habe. Der Anführer achtete aber nicht auf dieſe Antwort, ſondern ſuchte in den Seitenzimmern nach den übrigen Sängern. Zehnmal ging er vor der Orgel vorbey, ohne nur zu muthmaßen, daß es ein Inſtrument ſey, um ſo weniger, da ihr Giafar die Geſtalt eines Schranks gegeben hatte. Endlich, da er durchaus nicht begreifen konnte, auf welche Weiſe die Mitſchuldigen entkommen ſeyn konnten, befahl der Anführer dem Giafar, ihm zu ſolgen. Der Barmecide verlangte vor den Caliſen ſelbſt geführt zu werden, welches auch geſchah. Der Fürſt wollte ihn wirklich ſelbſt ſehen und ausfragen. Er empfing ihn mit einer ernſten und ſtrengen Miene, und betrachtete ihn einige Zeit, ohne ein Wort zu reden; aber über das heitere Weſen des Giafar erſtaunt, ſagte er: Unſinniger Jüngling, was kann dir eine ſolche Vermegenheit, und eine ſolche Geringſchätzung des Lebens einflößen? Herr, antwortete Giafar, nichts beruhigt die Unſchuld mehr, als der Anblick eines billigen Richters. Aber, erwiederte er, du kannſt deinen Ungehorſam nicht läugnen, ich bin ſelbſt unter deinem Fenſter geweſen, ich habe ſelbſt den Schall von Inſtrumenten und Stimmen gehört, und doch hat man nur dich in deinem Zimmer gefunden. Wohin ſind deine Mitſchuldige gekommen? — Ich habe keine, antwortete Giafar. Höre, ſagte der Fürſt, deine Bildung gefällt mir und macht mich theilnehmend, deine Jugend erregt mein Mitleiden, ich kann dich begnadigen, aber ich fordere ein aufrichtiges Geſtändniß. Mein Herr, erwiederte Giafar, Sie würden den nicht begnadigen, der ſo niederträchtig wäre, ſeine Freunde zu verrathen. Gut, rief der Caliſe, alle Chriſten, die in Bagdad leben, ſollen noch heute in Ketten und Banden ſeyn. Dieß würde doch nur einige Stunden dauern, ſagte Giafar mit dem ruhigſten Ton. — — Und wer wird ſie befreyen? — Ich, Herr. Auf dieſe Antwort verſtummte der Fürſt, nnd wußte nicht, ob er den Giafar verurtheilen, oder als einen Wahnſinnigen nach Hauſe ſchicken ſollte. Der Barmecide nahm das Wort wieder, und ſagte: Herr, ich muß Sie verſichern, daß ich Ihren Befehlen nicht ungehorſam geweſen bin, und daß ich allein war, das kann ich leicht beweiſen, wenn ſie den Schrank, der in meinem Zimmer ſteht, holen laſſen wollen. Ich werde dieſen geheimnißvollen Schrank vor Ihren Augen öffnen, und Sie werden den gewiſſen Beweis meiner vollkommenen Unſchuld darin finden. Dieſe Rede vermehrte die Verwunderung des Fürſten noch mehr, er gab aber augenblicklich Befehl, und die Orgel wurde in ſein Zimmer gebracht. Während ſich Giafar beſchäftigte, ſie in Ordnung zu bringen, ſuchte der Caliſe, der der Entwickelung dieſer ſonderbaren Scene mit eben ſo viel Neugierde als Ungeduld entgegen ſah, ſeine Schweſter, die Prinzeſſin Abaſſa auf; er erzählte ihr die vorhergegangene Unterredung und kam mit ihr zurück. Die Prinzeſſin hatte ſich in einen ſo großen Schleyer gehüllt, daß man weder ihre Geſtalt noch ihr Geſicht ſehen konnte, und ſetzte ſich nur wenig von der Orgel entfernt, an die Seite ihres Bruders. Alsdann bat ſich der Barmecide die Erlaubniß vom Caliſen aus, ſich vor ſeinen Schrank ſetzen zu dürfen, und in eben dem Augenblick fing er an zu ſingen und zu ſpielen. So wie der Caliſe das prächtige harmoniſche Gemiſch hörte, welches Flöten, Hörner

ner, Hoboen und die Menschenstimme so vollkommen nachahmte, stand er mit Entzücken auf und rief aus: Ists möglich, dieser Schrank ist ein Instrument? Ja, Herr, erwiederte Giafar, und ich habe es erfunden, um damit die Strenge Ihrer Befehle zu mildern. Da ich eure Versammlungen verbot, sagte der Calife, wollte ich bloß das Aufsehen und das Feverliche verhindern, was eure Gebräuche durch die Vereinigung vieler Instrumente und Stimmen erhalten; ein so wunderbares Mittel, meine Befehle unwirksam zu machen, konnte ich nicht vorhersehen; aber es ist billig, fügte er hinzu, daß diejenigen, welche zu gehorchen gezwungen werden, erfindungsreicher sind, als diejenigen, welche nur befehlen. Als er diese Worte ausgesprochen hatte, kehrte er sich zur Abassa, um sie zu fragen, was sie von dieser Begebenheit denke. Nun hörte der Barmecide die reitzendste und sanfteste Stimme, die nur je sein Ohr getroffen hatte, in den verbindlichsten Ausdrücken für sich den Fürsten bitten, daß er doch den Urheber einer so außerordentlichen Erfindung belohnen möge. Der Calife näherte sich dem Giafar, und sagte: Junger Mensch, ich liebe Talente und Künste, und dein Wesen gefällt mir; du sollst mir die Einrichtung dieser wunderbaren Maschine erklären, und ich will dein Glück machen. So wirst du, fuhr er fort, indem er sich zu seiner Schwester wandte, zufrieden seyn, Abassa, denn ich behalte das Instrument und den Erfinder desselben zugleich. Noch an eben dem Tage wurde der Barmecide im Palast aufgenommen und am folgenden schon mit dem Unterricht der Anfang gemacht. Aber es zeigte sich schon in den ersten Minuten, daß der Fürst nicht die mindeste Vorkenntniß hatte, um die Mechanik einer etwas verwickelten Maschine begreifen zu können, und dennoch seine Unwissenheit zu verbergen suchte. Nach einigen Betrachtungen über diese Art von Eitelkeit, die bey Großen und Mächtigen so häufig zu finden ist, wird nun noch erzählt, daß der Fürst von der Orgel einen Gebrauch gemacht habe, der dem Giafar sehr angenehm war. Die Gesandten Carls des Gr. waren nehmlich eben an seinem Hofe, und die Orgel kam unter die Geschenke, die ihnen der Calife für ihren Herrn mitgab. —

Aus dieser kleinen Erzählung sieht man, daß die Verfasserin derselben die Nachrichten aus den Geschichtschreibern des Mittelalters mit weit besserm Urtheil zu behandeln wußte, als manche gelehrte Männer gethan haben. Sie redet zwar von der wunderbaren Einrichtung der Orgel, und läßt allenfalls Menschen dabey in Entzücken gerathen; aber sie bleibt zugleich in den Grenzen der Natur und Wahrscheinlichkeit, indem sie die erste Erfindung so klein annimt, daß sie in einem kleinen Schrank enthalten ist, der an ein Fenster gestellt, und von einem Hause ins andere getragen werden kann. Wir haben schon in der Einleitung (Seite 54. Note 50.) einige Urtheile von eben dieser geistreichen Schriftstellerin angeführt, die die Urtheile manches Gelehrten über ähnliche Gegenstände übertreffen: der Gesichtspunkt, aus welchem sie hier die Beschaffenheit der Orgel zu Carls des Gr. Zeiten betrachtet hat, zeugt von ähnlichem, richtigem Urtheil.

§. 79.

Die nächste Nachricht, welche man nach Carls Zeiten wieder von einer Orgel findet, giebt ebenfalls Eginhard in seinen Annalen de gestis Ludovici Pii Imper. ad an. 826. Ein Presbyter mit Namen Georgius kam aus Venedig zu Ludwig dem Frommen, und rühmte von sich, daß er Orgeln machen könne. Der Kaiser sandte ihn nach Aachen, und gab Befehl, daß diesem Künstler Alles gegeben werde, was er zur Verfertigung einer Orgel nöthig habe. „Venit cum Balderico Presbyter quidam de Venetia nomine Georgius, qui se organum posse facere asserebat. Quem Imperator Aquisgrani cum Thancolfo Sacellario misit, et ut ei omnia ad id instrumentum efficiendum necessaria praeberentur, imperavit.“ Nigellus (Ermoldus), ein Geschichtschreiber aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts, der das Leben und die Thaten Ludwigs des Frommen in einem

elegiſchen Gedicht beſchrieben hat, welches in *Muratorii* SS. Italicis abgedruckt iſt, gedenkt darin auch dieſer Orgel in folgenden Verſen:

Organa quin etiam, quae nunquam Francia credit,
Vnde pelasga tument regna ſuperba nimis;
Et quis te ſolis, Caeſar, ſuperaſſe putabat
Conſtantinopolis, nunc Aquis aula tenet.
Fors erit indicium, quod Francis colla remittant,
Cum ſibi praecipuum tollitur inde decus.

Dom Bedos de Celles im vierten Theil ſeines Facteur d'orgues ſagt, ſie ſey eine Waſſerorgel geweſen, und führt aus einem andern Werk des Eginhard: de translatione et miraculis SS. Marcellini et Petri, folgendes Zeugniß an: „Hic eſt Georgius Veneticus, qui de patria ſua ad imperatorem venit, et in Aquenſi palatio Organum, quod Graece hydraula vocatur, mirifica arte compoſuit.“ Sie war alſo von einer andern Orgel, die nach Walafr. Strabo in der Kirche zu Aachen ſtand, unterſchieden, und wurde bloß im kaiſerlichen Palaſt gebraucht. Von derjenigen Orgel, welche Walafr. Strabo unter die Geräthſchaften der Kirche zu Aachen rechnet, ſagt eben gedachter Bedos de Celles, daß ſie die erſte geweſen ſey, welche Blaſebälge gehabt, die ohne Hülfe des Waſſers gebraucht wurden. Es iſt auch ſehr einleuchtend, daß der Gebrauch des Waſſers in der Kirche ſehr beſchwerlich ſeyn mußte, und daß wahrſcheinlich bloß aus dieſer Urſache nicht eher Orgeln in die Kirche gebracht werden konnten, bis man eine bequemere Art gefunden hatte, die Blaſebälge in Bewegung zu bringen. Außerdem konnte beym Gebrauch des Waſſers keine Orgel dauerhaft ſeyn, weil die beſtändige Feuchtigkeit den einzelnen Theilen des Gebäudes nothwendig bald nachtheilig werden mußte.

§. 80.

Was aber merkwürdig iſt, und den Deutſchen zur beſondern Ehre gereicht, iſt, daß ſie um eben dieſe Zeit, oder doch kurz nachher, nehmlich in der zweyten Hälfte des neunten Jahrhunderts, ſchon Orgeln hatten, und ſie ſelbſt bauen und ſpielen konnten, ohne daß man irgend eine Spur finden kann, woher ſie dieſe Geſchicklichkeit bekommen haben mögen. Zarlino (Sopplimenti muſicali, Lib. VIII. pag. 290.) erzählt, nachdem er von den Orgeln der Alten gehandelt hat, daß einige der Meinung wären, die Orgel von unſerer Art, nehmlich die ſo genannte pneumatiſche, ſey zuerſt in Griechenland im Gebrauch geweſen, und von dort durch Ungarn nach Deutſchland, und zwar zuerſt nach Bayern gekommen. „Alcuni pero ſi ſono moſſi à dire, che *queſto noſtro Iſtrumento fù in uſo primieramente nella Grecia, e che da iui per l' Ungheria foſſe trasferito nella Germania tra i Bavari.*“ Sie wollen, fährt Zarlino fort, unter andern auch eine in der Cathedral-Kirche zu München geſehen haben, deren Pfeifen aus Burbaum, alle aus einem Stück, gemacht, und ſo groß und rund waren, wie gewöhnlich unſere Metallpfeifen ſind. Sie halten dieſe Orgel in ihrer Art und Größe für die älteſte, nicht bloß in dieſer Provinz (in Bayern), ſondern vielleicht in der ganzen Welt. „Dicono haverne veduto uno tra gli altri nella Chieſa Cathedrale di Monaco con canne di boſſolo, tutte in un pezzo, grande e tonde all' ordinario delle noſtre fatte di metallo; il quale nel ſuo genere e di quella grandezza, è il più antico d'alcun altro, che ſi trovi non ſolo in quella provincia, ma forſe in qual ſi voglia parte del mondo.“

§. 81.

Es iſt hier zwar weder die Zeit beſtimmt, in welcher man dieſe Orgel zu München geſehen haben will, noch überhaupt irgend ein Zeugniß für die ganze Nachricht beygebracht; allein, wenn ſchon

am Ende des neunten Jahrhunderts gerade dieſe Gegend Deutſchlands im Stande war, Orgeln, Orgelmacher und Orgelſpieler nach Italien zu ſenden, wie man aus ſichern Nachrichten weiß, ſo läßt ſich vorausſetzen, daß dieſe Künſte ſchon vorher in jener Gegend bekannt geweſen ſeyn müſſen. In *Baluzii* Miſcellan. Lib. V. pag. 490. befindet ſich ein Schreiben des Papſts Johann VIII. an den Biſchoff Anno von Freyſing im Bayerſchen Kreiſe, worin letzterer erſucht wird, eine ſehr gute Orgel nebſt einem Künſtler nach Italien zu ſchicken, der ſowohl im Stande ſey ſie zu machen, als auch darauf zu ſpielen. „Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam poſſit, ad inſtructionem muſicae diſciplinae nobis aut deferas, aut cum eisdem redituus mittas.“ Dom Bedos de Celles iſt der Meinung, daß Georgius aus Venedig, welcher unter Ludwig dem Frommen die Orgel zu Aachen gebauet hat, Schüler gezogen habe, durch welche die Orgelbaukunſt auch in andere Gegenden Deutſchlands verbreitet worden ſey, und ſchreibt es bloß dieſem Umſtand zu, daß Deutſchland 30 oder 40 Jahre nach dem Tode Ludwigs ſchon im Stande war, ſolche Künſtler ins Ausland zu ſchicken. [93]) Er hielt aber vorher die Orgel des Georgius für ein Hydraulicum; und hier iſt von pneumatiſchen Orgeln die Rede. Daß überhaupt pneumatiſche Orgeln ſchon früher vorhanden geweſen ſind, als man gewöhnlich glaubt, leidet wohl gar keinen Zweifel; ſie haben nur einen geringen Umfang, wenigere Pfeifen, wenigere und am wahrſcheinlichſten nur ein Regiſter ꝛc. gehabt, und ſind vermuthlich eben ſo beſchaffen geweſen wie unſere nunmehr ebenfalls in Vergeſſenheit gekommene Regale, Poſitive und Portative, deren man ſich viele Jahrhunderte hindurch in Kirchen und Schulen bedient hat. Zarlino giebt die Zeichnung einer Windlade, die von einer alten Orgel übrig geblieben iſt, welche ehedem in der Kloſterkirche der uralten Stadt Grado geſtanden hat. Dieſe Stadt war in den älteſten Zeiten der Sitz eines Patriarchen, wurde aber ſchon im Jahr 580 von Petro, Patriarch zu Aquileja, einem gebornen Deutſchen, zum erſten Mal eingenommen und zerſtört. Bey dieſer erſtern Zerſtörung wurde die Kirche, worin die Orgel ſtand, noch verſchont; nicht lange nachher hatte aber auch die Kirche mit der Stadt gleiches Schickſal. Die übrig gebliebene Windlade hatte Zarlino ſelbſt an ſich gebracht. Er giebt folgende Zeichnung davon: Taf. V. fig. 16. Sie war eine Elle lang und eine Viertelelle breit. Den Löchern nach zu urtheilen, muß ſie dreyßig Pfeifen gehabt haben, ſie war aber ohne Regiſter. Jeder von den funfzehn Taſten hatte alſo zwey Pfeifen, die wahrſcheinlich in den Einklang oder in die Octave geſtimmt waren. Ob die Pfeifen aber von Holz oder Metall waren, kann man nicht wiſſen, da ſie alle verloren gegangen ſind. Was kann dieſe Orgel anders geweſen ſeyn, als eine Art von Poſitiv, nur noch viel kleiner, als ſie nachher gemacht wurden? Nicht viel größer wird wahrſcheinlich auch die Orgel zu München geweſen ſeyn, wenn ihre Pfeifen von Buxbaum aus einem Stück gemacht waren, wie geſagt wird. Zarlino macht hierbey die Bemerkung, daß wenn ſolche Pfeifen aus Buxbaum von der Größe unſerer zinnernen geweſen wären, ſo hätte das Holz dazu aus des Prieſter Johannes Landen geholt werden müſſen, weil dort die Bäume ſo groß wachſen ſollen, daß ſich jedermann darüber verwundert.

§. 82.

Merſenne giebt den kleinen pneumatiſchen Orgeln oder Poſitiven ein noch höheres Alter. Er erzählt in ſeiner *Harmonie univerſelle* (Livr. VI. pag. 387), der berühmte Naudäus habe ihm die Figur eines kleinen Poſitivs geſchickt aus dem Garten der Marthät zu Rom, deſſen Blaſebalg demjenigen ähnlich iſt, womit wir Feuer anblaſen; ein hinter dem Inſtrument befindlicher Menſch bläſt damit, und ein Frauenzimmer ſpielt das Klavier. Folgende Inſchrift findet ſich unten am Inſtrument:

93) Johann VIII. war zwiſchen den Jahren 872 und 880 Römiſcher Papſt.

Lapiſſus C. F. Scaptia Capitolinus ex teſtamento fieri monumen. juſſit arbitratu heredum meorum ſibi et ſuis.“)

Die Zeichnung dazu hat Mierſenne nicht geliefert; man hat aber eine unter den Papieren des *Nicola Franceſco Haym* gefunden, der ſich viel mit alten Kunſtwerken beſchäftigte, und den *Teſoro Britannico delle Medaglie antiche* herausgegeben hat. *Hawkin's* hat in ſeiner Hiſtory of the Science and Practice of Muſic (Vol. I. pag. 403.) eine Copie davon gegeben, die hier das Titelblatt ziert. Pneomatiſche Orgeln im Kleinen ſind alſo ſchon lange vor den Zeiten, in welche man gewöhnlich ihre Erfindung ſetzen will, vorhanden geweſen, und zwar der Natur der Sache nach noch früher als die Waſſerorgeln. Der Gebrauch des Waſſers ſcheint gewiſſer Maßen nur ein Abweg geweſen zu ſeyn, wodurch die Vervollkommnung der urſprünglichen Erfindung Jahrhunderte lang aufgehalten worden iſt. Man glaubte etwas Neues und Beſſeres zu machen, und machte etwas Schlechteres als man ſchon hatte. Endlich mußte man doch zur erſten Erfindung wieder zurückkehren, und ſie zu erweitern und zu vervollkommnen ſuchen. So wie dieß geſchah, wurde bald an die Waſſerorgel nicht mehr gedacht. Die neueren Erweiterungen und Vervollkommnungen waren aber nicht ſo geſchwind überall verbreitet, daß nicht, während ſie an einigen Orten Eingang fanden, an anderen noch immer auf dem alten Wege fortgearbeitet werden wäre. Aurelian mußte im neunten Jahrhundert noch von keinen andern als Waſſerorgeln; denn, wenn er in ſeinem Werk: *Muſica diſciplina*, von der Inſtrumentalmuſik redet, und die verſchiedenen Gattungen derſelben angeben will, nennt er auch die Orgeln als ſolche Inſtrumente, die durch das Waſſer bewegt werden: „*Quae aqua moventur, ut organa.*“ (ſ. *Gerberti* SS. de muſ. eccleſiaſt. Tom. I. pag. 33.)

§. 83.

Von den Orgeln Gerberts, nachherigen Papſtes unter dem Namen Sylveſter II. iſt ſchon §. 61. vorläufig geredet worden. Sein erſter Lehrer Gerald, Abt zu Aurillac, bat ihn um eine Orgel aus Italien. Die Briefe, welche Gerbert über dieſe Angelegenheit ſchrieb, gehören in die Jahre 986 — 87. Es ſind ihrer zwey, die in der Sammlung benm du Cheane unter den Nummern 71 und 91 abgedruckt ſind. Was daraus hierher gehört, iſt folgendes: „Organa porro (heißt es im erſten), et quae vobis dirigi praecipiſtis, in Italia conſervantur, pace regnorum facta veſtris obtutibus repraeſentanda.“ Da Gerald noch in demſelben Jahre ſtarb, ſo ſchrieb Gerbert im folgenden Jahre an deſſen Nachfolger Raimund: „At quoniam Domina mea Theophania Imperatrix ſemper Auguſta, VIII. Cal. April proficiſci me ſecum in Saxoniam jubet, eoque quosdam ex meis monachis ac militibus ab Italia convenire juſſi; nunc non habeam quod certum ſcribam ſuper organis in Italia poſitis, ac Monacho dirigendo qui ea conducat“ etc. Ob alſo um dieſe Zeit eine Orgel nach Aurillac gekommen iſt, bleibt wenigſtens ungewiß. Die Orgeln aber, die Gerbert baute, oder unter ſeiner Aufſicht bauen ließ, waren nach dem Zeugniß Wilhelms von Malmesbury Waſſerorgeln.

§. 84.

Während man in Deutſchland, Frankreich und Italien zwar eine große Achtung für die Orgeln hatte, aber dem Anſehen nach doch noch nicht weit damit kommen konnte, hatte England ſchon Or-

94) — Le Sieur Naudé m'a envoyé du jardin des Mathées Seigneurs Romains, la figure d'un petit cabinet d'Orgue, dont les ſouffletz ſont ſemblables à ceux, qui ſervent à allumer le feu, et ſont levés par un homme, qui eſt derriere le cabinet, et le clavier eſt touché par une femme; l'inſcription qui ſuit eſt deſſous le dit cabinet etc.

geln von ſo großem Umfang, daß man ſich darüber verwundern muß, und mit welchen wahrſcheinlich keine aus den erwähnten Ländern verglichen werden konnte. Wolſtan, ein Engliſcher Benediktinermönch aus Wincheſter, und Vorſänger ſeines Kloſters, von welchem §. 61. ſchon geredet worden, hat ein Gedicht de vita Swithuni ad Elfegum Epiſcop. Winton. geſchrieben, und uns darin die Beſchreibung von einer Orgel gegeben, welche der eben gedachte Biſchoff Elfeg zu Wincheſter im Jahr 951. für die daſige Kirche hat verfertigen laſſen. 95) Der Beſchreibung nach iſt dieſe Orgel größer geweſen, als man ſie je vorher gehabt hat. Oben hatte ſie zwölf, und unten vierzehn Blaſebälge, die von ſiebenzig rüſtigen Männern gezogen oder getreten werden mußten, und ihnen vielen Schweiß auspreßten. Aus dieſen Bälgen ging der Wind in 400 Pfeifen (muſas). Zwey Organiſten ſpielten die Orgel, deren jeder, wie es in der Beſchreibung heißt, ſein eignes Alphabet regierte. Der Wind aus den 26 Blaſebälgen wurde in einen großen Kaſten aufgefangen, aus welchem er ſich durch 400 Löcher in eben ſo viele Pfeifen vertheilte. Die Beſchreibung verdient ganz hergeſetzt zu werden, da ich ſie nirgends als bey Mabillon vollſtändig angeführt finde. Wolſtan redet darin den Biſchoff Elfeg an:

Talia et auxiſtis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino conſtabilita ſono.
Biſeni ſupra ſociantur in ordine ſolles,
Inferiusque jacent quatuor, atque decem.
Flatibus alternis ſpiracula maxima reddunt,
Quas agitant validi ſeptuaginta viri,
Brachia verſantes, multo et ſudore madentes,
Certatimque ſuos quisque monet ſocios.
Viribus ut totis impellant flamina ſurſum,
Rugiat et pleno Kapſa reſerta ſinu.
Sola quadringentas quae ſuſtinet ordine muſas,
Quas manus organici temperat ingenii.
Has aperit clauſas, iterumque has claudit apertas,
Exigit ut varii certa camena ſoni.
Conſiduntque duo concordi pectore fratres,
Et regit Alphabetum rector uterque ſuum.
Suntque quater denis occulta foramina linguis,
Inque ſuo retinet ordine quaeque decem.
Huc aliae currant, illuc aliaeque recurrunt;
Servantes modulis ſingula puncta ſuis.
Et feriunt jubilum ſeptem diſcrimina vocum,
Permixto lyrici carmine ſemitoni:
Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures,
Praeter ut hunc ſolum nil capiat ſonitum.
Concrepat in tantum ſonus hinc, illincque reſultans,
Quisque manus patulas claudat aut auriculas,
Haud quaquam ſufferre valens propiando rugitum,
Quem reddunt varii concrepitando ſoni:

95) *Mabillonii* Acta S. Ord. S. Benedicti, Saecul. V. Tom. VII. pag. 617.

Muſarumque melos auditur ubique per urbem,
Et peragrat totam fama volans patriam.
Hoc decus eccleſia novit tua cura Tonanti
Clavigeri inque ſacri ſtruxit honore Petri.

So groß indeſſen dieſe Orgel ſchon war, ſo enthielt ſie doch nur zehn Töne. Wenn nehmlich vierzig Pfeifen für jeden Ton vorhanden waren, ſo können auf vierhundert Pfeifen nur zehn Töne gerechnet werden. Wenn wir nun noch annehmen, daß der Wind von 26 Bälgen, die ſiebenzig ſtarken Männern ſo volle Arbeit gaben, daß ſie einander zur Ertragung der ſchweren Laſt ermuntern mußten (certatimque ſuos quisque monet ſocios), nicht ſehr gemäßigt geweſen ſeyn wird, ſo kann man ſich leicht vorſtellen, daß eine ſolche Orgel erſtaunlich gebrüllt haben und weit zu hören geweſen ſeyn muß. Bedos de Celles findet es unbegreiflich, daß man 26 Bälge zu 400 Pfeifen gebraucht habe, da man in neueren Zeiten ein Werk von 2—3000 Pfeifen mit 4, 5 oder höchſtens 6 Blaſebälgen ſpielen laſſe. Ces ſoufflieries devoient etre bien groſſieres et imparfaites (ſagt er), puisque ſoixante dix hommes vigoureux employés pour la mettre en mouvement, n'en venoient à bout qu'avec beaucoup de peine.

Mabillon, welcher uns die vorhergehende Beſchreibung einer Orgel aufbehalten hat, giebt an eben dem Ort in vita S. Oswaldi, Archiepiſc. Eborac. pag. 734. noch eine zweyte, die in das nehmliche Zeitalter gehört. Ein Graf Elwin erſuchte den h. Oswald, Erzbiſchoff von York, die Kirche des Kloſters Ramſey einzuweihen, welche er mit einer Orgel hatte verſehen laſſen. Die Pfeifen derſelben waren aus Kupfer, und hatten 30 Pfund Sterling gekoſtet. Sie ſtanden in Löchern auf einem Kaſten enge an einander, und wurden mit Blaſebälgen zur Anſprache gebracht. Sie ſollen einen ſehr angenehmen und weit zu hörenden Klang von ſich gegeben haben. „Triginta praeterea libras ad fabricandos cupreos organorum calamos erogavit, qui in alveo ſuo ſuper unam cochlearum denſo ordine foraminibus inſidentes, et diebus feſtis follium ſpiramento fortiore pulſati, praedulcem melodium et clangorem longius reſonantem ediderunt.“

§. 85.

So wie man nun in Deutſchland, Italien, Frankreich und England nur erſt einige Orgeln hatte, die in jenen Zeiten bey aller ihrer unverkennbaren Unvollkommenheit dennoch überall außerordentliches Erſtaunen erregten (ſ. Note 37. in der Einleitung), ſo konnte es nicht fehlen, daß bald jede Kirche ein ſolches Mittel, die Zuhörer anzulocken, beſitzen wollte. Man findet daher vom zehnten Jahrhundert an, daß ſie ſich nicht nur in den Hauptkirchen biſchöfflicher Sitze, ſondern auch in vielen Kloſterkirchen in und außer Deutſchland immer mehr und mehr verbreiteten. In Deutſchland müſſen außer den ſchon angezeigten Orgeln zu Freyſing, München und Aachen um eben dieſe Zeit oder doch ſehr bald nachher zu Magdeburg, zu Halberſtadt, Erfurt ꝛc. ſolche Orgeln gebauet worden ſeyn. Michael Prätorius (Syntagma muſic. T. II. P. III. cap. II. pag. 93 ſeqq.) erzählt, daß 600 Jahre vor ſeiner Zeit (ſein Werk kam 1614 heraus) in den Pauliner-Kirchen zu Erfurt und Halberſtadt und in der Jacobi-Kirche zu Magdeburg Orgeln geweſen ſind, wie er aus Inſchriften und andern Nachrichten geſehen haben will. Von einigen derſelben hat er ſelbſt noch Ueberbleibſel geſehen; woraus man ſich einen deutlichen Begriff von ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit machen kann. [96])

96) In Caſp. Calovs heidniſchem und chriſtlichem Niederſachſen finde ich eine Nachricht von der alten Orgel zu Halberſtadt in der Domkirche, die einige Umſtände enthält, welche ſich beym Prätorius nicht finden. Sie hat (heißt es Seite 200.) nur wenige ſehr große Pfeifen gehabt, die Claves ſind über Handbreit gewe-

§. 86.

Da es hauptſächlich auf die Kenntniß dieſer Beſchaffenheit ankommt, wenn man wiſſen will, was für eine Art von Muſik auf einem Inſtrument hervorgebracht werden kann, ſo wollen wir nun, nachdem die wichtigſten hiſtoriſchen Umſtände von den Orgeln angeführt ſind, zur nähern Betrachtung ihrer einzelnen Theile übergehen. Wenn wir wiſſen, wie viele Töne auf den alten Orgeln befindlich waren, wie viele Pfeifen ein jeder Ton hatte, wie man die verſchiedenen Pfeifen eines einzigen Taſtenſtimmte, ob ſie in Einklänge, Octaven, Quarten und Quinten ꝛc. geſtimmt wurden, wie die Form der Taſten, und die Art ſie zu ſpielen beſchaffen war, wie viele Bälge ſie hatten und auf welche Weiſe ſie getreten wurden, aus welcher Materie die Pfeifen beſtanden haben ꝛc. ſo werden wir leicht im Stande ſeyn zu beurtheilen, nicht nur wie ihr Ton beſchaffen geweſen ſeyn könne, ſondern auch, was für Melodien darauf geſpielt werden konnten.

Die Anzahl der Töne in den alten Orgeln iſt auf alle Weiſe ſehr klein geweſen. Die Windlade, welche Jarlino beſchreibt, hatte 30 Löcher für 15 Taſten, alſo auch nur 15 Töne. Aus dem Gedichte Wolfram's haben wir geſehen, daß ſelbſt die in ihrer Art ſchon ſehr große Orgel zu Wincheſter von 400 Pfeifen doch nur 10 Töne enthalten haben kann. In den älteſten Orgeln Deutſchlands befand ſich den Nachrichten des Prätorius zu Folge ungefähr ein ähnlicher Umfang von Tönen. Sie enthielten die Guidoniſche Scala ungefähr zur Hälfte, und ganz nach Guidoniſcher Art ohne alle Semitonia. Nicht einmal der Unterſchied des b und ♮ war anfänglich darin zu finden. Sie fingen vom ♮ an und überſtiegen die Octave nur um wenige Töne, z. B.

♮ c d e f g a h c d e f

Dieſer Anfang vom ♮ ſcheint ſich noch von der Einrichtung der alten Tetrachorde herzuſchreiben, deren gerade drey in dieſem Umfang befindlich ſind, nehmlich das Tetrachordum Hypaton vom ♮ — e das Tetrachordum meſon vom e — a, und das Tetrachordum diezeugmenon vom h — ē. Doch hat Prätorius auch einige alte Orgeln geſehen, deren Claviatur vom c anfing, und folgenden Umfang hatte:

c d e f g a b c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā

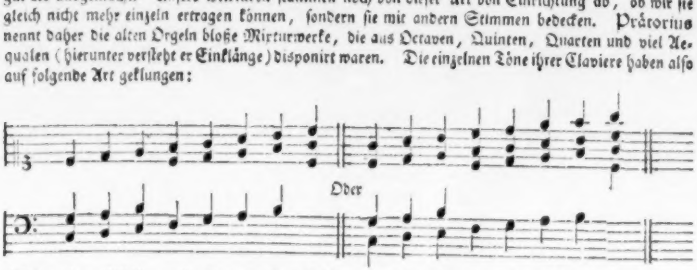
Die Urſachen dieſes geringen Umfangs von Tönen in den alten Orgeln können mancherley geweſen ſeyn. Die Anwendung der Orgel zu Choralmelodien erforderte keinen größern. Eigentliche Harmonie kannte man noch nicht, um mehrere tiefere und höhere Töne zu bedürfen, und die Art von Stimmung aller Pfeifen, die ein einzelner Taſte zur Anſprache zu bringen hatte, die zuſammen eine Art von Mixtur ausmachten, und vielleicht ohnehin ſchon mehrere höhere Octaven in ſich enthielten, würde, wenn in gleicher Art durch ein mehr als ein- oder anderthalb-octavichtes Clavier hätte fortgeſchritten werden ſollen, zuletzt allzu kleine Pfeifen erfordert haben. 97)

ſen, und waren ihrer ebenfalls nur ſehr wenige, ſie waren ausgehöhlt und ſehr hart, daß man ſie mit ganzen Händen, oder den Ellenbogen hat niederdrücken müſſen, und nichts als die Choralſtimme darauf hat ſpielen können. Sie hatte viele kleine Blaſebälge. An dieſer Orgel waren drey Mönche abgemahlt, davon berichtet wird, daß ſie ſich an einer Fuga (wo ſollte denn die Fuga um dieſe Zeit hergekommen ſeyn?) zu Tode geſungen haben ſollen, indem ſie ſich vermeſſen und unterſtanden, durch Hülfe der ſchwarzen Kunſt viel höher und kleiner zu ſingen, als alle andere Menſchen. Es wird auch berichtet, daß niemand über vier und zwanzig Stunden bey dieſer Orgel lebendig bleiben können, wegen des arſenicaliſchen Geruchs und Dunſtes, ſo die Orgel wenn ſie geſchlagen wurde, von ſich gab. Dieſe Nachrichten ſind aus Zeilers Topographie genommen. Zuletzt wird noch berichtet, daß dieſe Orgelpfeifen nachher umgegoſſen worden ſind.

97) Is. Voſſius findet es lächerlich, daß die alten Orgeln nur ſo wenige Töne gehabt haben ſollen. „Ki-

§. 87.

Daß die vielen auf einem einzigen Taſten befindlichen Pfeifen in den alten Orgeln nicht bloß im Einklang, ſondern in Quinten und Octaven, oder, da unſere Vorfahren beſondere Liebhaber von Quarten geweſen ſind, auch in Quarten geſtimmt waren, iſt nicht bloß wahrſcheinlich, ſondern ſo gut als ausgemacht. Unſere Mixturen ſtammen noch von dieſer Art von Einrichtung ab, ob wir ſie gleich nicht mehr einzeln ertragen können, ſondern ſie mit andern Stimmen bedecken. Prätorius nennt daher die alten Orgeln bloße Mixturwerke, die aus Octaven, Quinten, Quarten und viel Aequalen (hierunter verſteht er Einklänge) disponirt waren. Die einzelnen Töne ihrer Claviere haben alſo auf folgende Art geklungen:



Sind mehrere Pfeifen vorhanden geweſen, ſo iſt man auf ähnliche Weiſe theils höher in den Quinten und Octaven gegangen, theils hat man dieſe verdoppelt oder überhaupt vervielfacht. Bloß hieraus läßt ſichs erklären, warum die alten Orgeln, allen Nachrichten zu Folge, ſo ſcharf geklungen und ſo ſtark geſchrien haben. Serbus Calviſius iſt eben der Meinung geweſen, wie man aus ſeiner zweyten Exercitation de initio et progreſſu muſices pag. 116. ſehen kann, wo er von dieſer Materie ſagt: Cicutarum etiam ordines plurimum inter ſe differunt, dum alii conſonant in uniſono, ſi ad unam clavem reſpicias, alii in Diapaſon inferiore vel ſuperiore, quidam in Disdiapaſon, quidam in Diapente, quidam in ditono etc. (Mit dem ditono möchte es wohl nicht richtig ſeyn, denn es iſt bekannt, daß die Alten weder die große Terz noch die große Serte für Conſonanzen gehalten, ſie folglich gewiß nicht in ihre Mixturen werden genommen haben.) In einem Schreiben an den Prätorius findet er ſogar in dieſer Art von Stimmung die erſten Spuren der alten Harmonie. Seine Worte verdienen hier eingerückt zu werden, da ſie zur Aufklärung eines Umſtandes dienen, den man bisher noch nicht recht zu erklären vermocht hat. Er ſagt in dieſem Schreiben:

„Nun iſt die Frage, ob man nicht noch veſtigia der alten Harmonie finden könne? Dieſelbe iſt ohne Zweifel erhalten worden in den Kirchen. Wir haben noch zu unſerer Zeit zwey Inſtrumente von der alten Muſica, welche im ſteten Gebrauch ſind, nehmlich die Sackpfeife und die Leyer. In denſelben klingen beſonders für und für eine Conſonantia; auf der Sackpfeife nur eine Quinte, auf der Leyer aber wohl drey oder vier Saiten, nehmlich eine Quinte und Octave zugleich durch drey Saiten. Und wird darnach auf andern Clavieren, welche die vierte Seite treffen und anrühren, etwas anderes im füglichen Choral darin moduliret.

„Sol-

ſu vero dignum eſt id (ſagt er de poemat. cantu et viribus rhythmi, p. 105.), quod nonnulli prodidere, veterum organa ſex vel octo tantum inſtructa fuiſſe tibiis.“ Er nimmt es auch dem Joh. Kepler übel, daß er geſagt hat, das Orgelſpiel der Alten ſey im Grunde nichts als Sackpfeiferey geweſen. Den geprüften Nachrichten und der Natur der Sache nach, wird indeſſen doch wohl Keplers die Sache richtiger beurtheilt haben, als der von den Alten ſo ſehr eingenommene Voſſius.

„Solches iſt ohne Zweifel ſtets in den Kirchen geblieben, und man hat auf den Orgeln zu den Conſonanzien eine andere ſonderliche Reihe Pfeifen haben müſſen, in welchen man allezeit die Conſonanzien gezogen, welche ſich zum Choral-Clave ſchicken und reimen, wie auf der Leyer geſchieht, als: c g c, oder d a d, oder e h e, etc. Dieſe Claves haben ſie ſtets gehen und tönen laſſen, und darnach einen Choral, der aus dem c, d oder e gegangen, und ſein Fundament darin hat, darein geſchlagen, wie man auf dem Inſtrument einen Schäfertanz ſchlägt, und dieſes iſt auf allen Inſtrumenten vom Anbeginn der Welt die Muſica geweſen, wie die Scriptores anbruten. Daraus denn (ſetzt Prätorius hinzu) leichtlich zu vernehmen, daß man zu der Zeit zu ſolcher Muſik nicht ſo gar viel Claves, wie am Ende des zweyten Kapitels angezeigt worden, nöthig gehabt.“

§. 88.

Wenn nun die alten Orgeln ſo geſtimmt waren, wie wohl nicht zu bezweifeln iſt, daß auf jeden Taſten, ſo wie in unſern Mixturen ein voller wenigſtens aus Quinten und Octaven beſtehender Accord kam, die nach der Zahl der vorhandenen Pfeifen zwey- drey- vier- und mehrfach klingen konnten, ſo kann man ſich erklären, woher es gekommen iſt, daß man im Mittelalter, oder überhaupt von der Zeit an, in welcher ſolche Orgeln anfingen in Gebrauch zu kommen, dieſe Art von Stimmung auch im Geſange mit mehrern Stimmen, ſo wie es dort mit mehreren Pfeifen geſchah, nachzuahmen, und dieſer Art von Zuſammenſtimmung den Namen Organum zu geben. *Organizare* heißt beym du Cange canere in modum organi. Nun hat man aber bisher geglaubt, dieſe Art vollſtimmig zu ſingen habe ihren Urſprung aus der Art, die Orgel zu ſpielen genommen, weil man annahm, daß ſolche Intervallen auf der Orgel zugleich niedergedrückt werden konnten. Daß dieſes gleichzeitige Niederdrücken mehrerer Taſten auf den alten Orgeln aber kaum möglich war, wird in der Folge erhellen, wenn von der Größe dieſer Taſten, und von der Kraft, die man anwenden mußte, um ſie niederzudrücken, geredet werden wird. Außerdem, wenn es auch möglich geweſen wäre, mehrere Taſten zugleich niederzudrücken, ſo würde doch die Wahl der Taſten und Töne, die auf einmal niedergedrückt werden konnten, zu ſehr von der freyen Wahl des Organiſten abgehangen haben, als daß eine Art von Harmonie hätte herauskommen können, die ſtets aus einerley Intervallen beſtand, wie wir bey den Proben aus Hucbald geſehen haben. Hingegen war die Stimmung der auf jedem Ton befindlichen und zugleich klingenden Pfeifen in den Grundton, deſſen Quinte, Octave ꝛc. feſt, und von aller Willkühr eines Organiſten unabhängig, blieb durch alle einzelne Töne immer dieſelbe, konnte folglich leicht darauf führen, mit den Menſchenſtimmen eben ſo mit Quinten und Octaven begleitete Töne hervor zu bringen, wie ſie auf der Orgel befindlich waren. *Organizare*, oder canere in modum organi heißt daher nach der höchſten Wahrſcheinlichkeit nichts andres, als auf einem Ton mehrere Singſtimmen mit einander vereinigen und zugleich in der Art fortſchreiten zu laſſen, wie auf der Orgel die verſchiedenen Pfeifen geſtimmt ſind, die vermittelſt des Niederdrucks eines jeden Taſten zugleich erklingen. Daß man das *Organizare* ſo und nicht anders zu verſtehen habe, erhellet auch noch aus den verſchiedenen Arten des Organi, deren man ſich nach Umſtänden bediente. So wie unſere Mixturen noch in jetzigen Zeiten drey- vier- und mehrfach ſind, ſo war bey unſeren Vorfahren auch das Organum zwey- drey- vier und mehrfach. Sie halten ein Organum triplum und quadruplum, das heißt, die Mixtur der Singſtimmen war dreyfach oder vierfach. Jede Stimme war als eine Pfeife anzuſehen. Im Necrolog einer alten Pariſer Kirche wird beſtimmt, wie viel ein jeder Sänger, der eine ſolche Pfeife in der Mixtur des Geſangs vorſtellen wollte, für ſeine Mühe bekam. „Et quilibet Clericorum qui ad Miſſam, Reſponſorium vel Alleluja in organo triplo

vel quadruplo decantabunt, 7 den. habebit.“ An einer andern Stelle dieſes Necrologs wurden für diejenigen, die das Alleluja organiſirten (es wird nicht bemerkt, ob in duplo, triplo und quadruplo) nur 6 Denarien beſtimmt. „Clericis qui organizabunt Alleluja, cuilibet 6 denarios.“ Wenn es bloß organum oder organizare hieß, ſo verſtand man einen zweyſtimmigen Geſang darunter, der ſodann wahrſcheinlich in der Quinte fortſchritt. Wenigſtens giebt der Ciſtercienſer-Abt Guido aus dem zwölften Jahrhundert noch die Regel, daß wenn im Organo zwey Stimmen ſingen, ſie in Quinten gehen ſollen; kam eine dritte Stimme hinzu, ſo mußte ſie die Octave nehmen. „Si cantus aſcendit duas voces et organum in duplici voce, deſcenderit tres voces et erit in quinta, vel deſcenderit ſeptem voces et erit cum cantu.“ (ſ. le Beufs Traité hiſtor. ſur le chant eccleſ. pag. 74) Dieß wurde auch in duplo organiſiren genannt. Im triplo und quadruplo organiſiren hieß, wenn der Geſang aus drey oder vier Stimmen beſtand. Im erſten Fall kam die Octave, im zweyten aber die Duodecima hinzu.

So war dieſe Organization offenbar in der erſten Zeit ihrer Entſtehung beſchaffen, und kann bloß aus der mixturartigen Stimmung der Orgeln entſtanden ſeyn. In der Folge, als man vielleicht anfing, an den vielen Quinten und Octaven einen Ekel zu finden, wurden nach und nach einige Aenderungen damit vorgenommen, indem man nun auch Gebrauch von den Terzen machte. Dieſe Aenderungen fallen aber in ſpätere Jahrhunderte als diejenigen ſind, von welchen hier noch die Rede iſt. Es wird daher auch erſt in der Folge näher davon geredet und ihr Einfluß auf die allmähliche Entwickelung der Harmonie gezeigt werden.

Wenn nun dieſe ſo genannte Organization einen ſolchen Urſprung genommen hat, und ſie doch ſchon zur Zeit Carls des Gr. durch die Römiſchen Sänger in Frankreich gelehrt worden iſt, ſo ſcheint daraus zu folgen, daß man in jenen Zeiten auch zu Rom ſolche Orgeln ſchon gehabt und gebraucht haben müſſe. (vgl. §. 9. Note 19 am Ende.)

§. 89.

Von der Figur der Orgeltaſten iſt ſchon bey Gelegenheit der Zarliniſchen Windlade ein Abriß gegeben worden. Sie hat ſich in den folgenden Jahrhunderten nicht merklich verändert. Diejenigen, welche Prätorius auf alten Deutſchen Orgeln geſehen hat, hatten noch folgende oder, wenn ſie ein wenig zierlicher ſeyn ſollten, folgende Geſtalt. Von den Manualtaſten der alten Dom-Orgel zu Halberſtadt giebt er eine Abbildung in ſeiner Organographie auf der 24ſten Tafel, woraus man recht deutlich ſehen kann, wie plump in jenen Zeiten dieß alles noch eingerichtet war. Das ganze Clavier beſtand nur aus neun Taſten, und war dennoch eine und eine halbe Elle breit. Auf der Magdeburgiſchen Dom-Orgel, die aber Prätorius nicht ſelbſt geſehen hat, war ein Clavier von ſechzehn Taſten, alle viereckig und jeder drey Zoll breit, ſo daß dieſe ſechzehn Taſten einen größern Raum einnahmen, als unſere Clavierinſtrumente von 5¼ Octave, oder von 40 Taſten. Die Claviatur war nehmlich 48 Zoll oder volle zwey Ellen breit. Dom Bedos de Celles redet ſogar von Taſten in alten Orgeln, die fünf bis ſechs Zoll breit waren. (ſ. deſſen *Facteur d'orgues*, quatrieme partie, Praeface, Nr. XXXIV.)

Die Art, auf einer ſolchen Taſtatur zu ſpielen, war, der Beſchreibung des Prätorius nach, ebenfalls ſehr erbaulich, und der Beſchaffenheit der Taſten vollkommen angemeſſen. Ein einzelner Finger konnte dabey nichts ausrichten; ſie mußten mit der ganzen Hand (Prätorius ſagt mit zugethaner Fauſt) niedergedrückt oder geſchlagen werden. Der Ausdruck: Orgelſchlagen, Clavierſchlagen, deſſen man ſich noch in einigen Gegenden Deutſchlands, wo die Verfeinerung der Sprachen mit der

Verfeinerung der Orgel- und Clavierinstrumente nicht gleichen Schritt gehalten hat, bedient, haben ihren Ursprung von der Art genommen, mit welcher die alten Orgeln gespielt werden mußten. Sie wurden mit Einem Wort gerade so gespielt, wie noch jetzt unsere Glockenspiele in großen Städten gespielt werden, wo ein jeder Taste einen schweren Glockenklöppel in Bewegung bringen muß. Der Glockenist kann keine Choralmelodie zu Ende bringen, ohne dabey über und über in Schweiß zu gerathen. Und so wird es den alten Organisten ebenfalls gegangen seyn.

§. 90.

Von der Beschaffenheit der Bälge in den alten Orgeln giebt ebenfalls Prätorius solche Nachrichten, daß man daraus sehen kann, wie beschwerlich und unvollkommen sie lange Jahrhunderte hindurch gewesen seyn müssen. Von den siebenzig starken Männern, welche zum Niedertreten der 26 Bälge in der Orgel zu Winchester erforderlich waren, ist schon Nachricht gegeben worden. In den alten Deutschen Orgeln war es mit diesem Bälgenwerk nicht besser bestellt. Die große Orgel in der Halberstädtischen Dom-Kirche hatte zwanzig, und die Magdeburgische vier und zwanzig sehr kleine Bälge, die gerade wie unsere Schmiedebälge eingerichtet waren. Sie hatten sämmtlich noch kein Gewicht, wodurch ihnen ein gewisses Maß von Wind zugemessen werden konnte; die Stärke ihres Windes hing daher bloß von der Kraft desjenigen ab, welcher sie niedertreten und wieder aufziehen mußte. Diese Art war nicht nur für den Bälgetreter oder Calcanten außerordentlich beschwerlich, sondern mußte auch nothwendig einen sehr ungleichen Wind hervor bringen, weil kein Mensch genau so schwer ist wie der andere, und die Gleichheit des Windes in den Bälgen doch von dem gleichen Gewicht, mit welchem sie niedergedrückt werden, abhängt. Die Art, sie zu treten, war sonderbar. Bey jedem Balg war ein hölzerner Schuh angebracht. Jeder Calcant trat mit seinen beyden Füßen in zwey derselben, und drückte mit dem einen zuerst einen Balg nieder, sodann zog er mit dem andern einen zweyten wieder in die Höhe. Zu zwanzig Bälgen gehörten also zehn, und zu vier- und zwanzig zwölf Calcanten. Wie beschwerlich und ermüdend diese Arbeit gewesen seyn müsse, kann man sich leicht vorstellen. Die Calcanten mußten sich oben mit beyden Händen an eine Querstange hängen, und nun mit allen Kräften arbeiten, um die Bälge mit dem einen Fuß nieder zu drücken, und mit dem andern wieder aufzuziehen. Prätorius hat in der Organographie auf der 26sten Tafel eine Zeichnung gegeben, wodurch die ganze Einrichtung sehr anschaulich gemacht wird. Daß unter solchen Umständen auch keine Orgel rein gestimmt werden konnte, versteht sich von selbst; denn die ungeheueren Windstöße ließen dieß nicht zu, und wollte man bey dem Mangel aller Register die einzelnen Pfeifen, die auf jeden Ton gehörten, einzeln stimmen und mit dem Munde anblasen, so war der Wind zu schwach, als daß die Pfeife hernach bey vollerem Winde nicht ganz anders geklungen oder gestimmt haben sollte. Wenn es schon so schwer ist, eine Orgel mit gutem und richtigem Winde rein zu stimmen (sagt Prätorius), wie schwer und mühsam muß es nicht erst unsern lieben Alten geworden seyn? Es wäre zu wünschen (fährt er fort), daß man jetzt ein solches altes Werk wieder lautend und klingend machte, damit man doch ihre Art gegen die unsrige hören und observiren möchte.

§. 91.

Es läßt sich nun aus allen diesen Umständen nicht begreifen, was für eine Art von Ton solche Orgeln gehabt haben können. So viele Pfeifen auf einem Tasten standen, und mixturartig gestimmt waren, mußten alle auf einmal erklingen, weil kein Register vorhanden war, wodurch man nach Belieben einige derselben zum Schweigen hätte bringen können. Die Materie, woraus die Pfeifen gemacht waren, trug ebenfalls zum scharfen und schreyenden Klang bey. In den Beschrei-

bungen einiger der ältesten Orgeln wird zwar von Pfeifen aus Burbaum geredet; bey den meisten sind sie aber von Metall gewesen. Erz und Kupfer scheinen die gewöhnlichsten Metalle gewesen zu seyn.[98]) Man weiß es zwar nicht, woraus das Erz zusammen gesetzt war, dessen sich die Alten zu den Orgelpfeifen bedienten, ob die Pfeifen geschlagen oder gegossen waren; aber aus dem Zustand, in welchem alle mechanische Künste in den Jahrhunderten waren; von welchen hier die Rede ist, läßt sich schließen, daß auch die Orgelpfeifen, sie mögen nun geschlagen oder gegossen worden seyn, wenigstens nicht fein gearbeitet gewesen seyn können. Wenn nun ein ungemessener, aus einer Menge grober Schmiedebälge gewaltsam herausgepreßter Wind in eine Menge eben so unfein gearbeiteter und unrein unter sich gestimmter Pfeifen fuhr, was für ein Ton kann heraus gekommen seyn? Doch hierüber wollen wir den ehrlichen Prätorius, der solche Dinge theils mit eigenen Ohren gehört hat, theils in der Sache so erfahren war, daß seine Stimme allein tausend andere aufwiegen kann, reden lassen. Nachdem er die Einrichtung der alten Domorgel zu Halberstadt, nebst den darin befindlichen Stimmen für die verschiedenen Claviere beschrieben hat, schließt er mit folgenden Worten:

„Welches dann wegen der Größe der Prästanten (sind die Principal-Pfeifen eines jeden Tons, welche gewöhnlich in den Orgelwerken im Gesichte stehen) und weil sich die Manual-Claviere der wenigen Tasten wegen nicht in die Höhe zur Lieblichkeit begeben können, ein solches tiefes, grobes Brausen und greuliches Grümmeln, auch wegen der Vielheit der Mixturpfeifen einen überaus starken Schall und laut, und gewaltiges Geschrey (dazu denn der gepreßte Wind rechtschaffen nachgedruckt hat) muß von sich gegeben haben."

„Und dieses um so viel mehr daher, dieweil in solcher Tiefe nichts mehr zwischen einer Octave als nur eine Quinte und vollkommne Terz (sintemal zu jedem Manualtasten eine Hand oder volle Faust gehört hat) gegriffen werden können. Daß demnach solches anzuhören (wo fern die dispedirten Pfeifen oder Hintersatz nicht mit ihrem kleinen Geschren hindurch gebrochen, und einen vernehmlichen Ton des Chorals ins Gehör gebracht) unsern Ohren nach zu reden, nicht sonderlich anmuthig muß gewesen seyn." [99])

98) Man hat auch Orgelpfeifen aus Glas, aus Alabaster, aus Papier, und aus Gold und Silber gemacht. Ein Neapolitaner machte nicht nur die Pfeifen, sondern auch das Clavier aus Alabaster, und beschenkte den Herzog Friedrich von Mantua damit. In Mayland hatte man eine silberne, und Kaiser Michael soll sogar eine goldene gehabt haben. In Venedig hatte man eine gläserne von sehr scharfem Ton. Kurz, man hat allerley Materien dazu anzuwenden versucht. Noch in den neuesten Zeiten hat sogar ein Töpfer zu Meyenburg in der Prignitz mit Namen Weidner, eine Orgel verfertigt, deren Pfeifen alle aus Thon sind, die drey verschiedene Register hat, und auf welcher, dem Bericht des Hamburger Correspondenten Nr. 141 vom Jahr 1751 zu Folge, so deutlich und rein gespielt werden konnte, als auf der besten Orgel von Zinn. Dieß alles sind indessen nur Spielwerke gewesen, die doch nicht weit führen konnten. Bley, Zinn und Holz sind die besten Materien zu Orgelpfeifen.

99) Mattheson führt im Göttingischen Ephoro S. 51. eine völlig ähnliche Sprache. Wir wissen (sagt er) aus bewährten Scribenten, daß, wo nicht eher, doch wenigstens im siebenten Säculo nach Christi Geburt, ein sehr ungeschicktes Instrument bey Jerusalem auf dem Oelberge gestanden, welches 15 Pfeifen gehabt, und mittelst eines grausamen Windes von 12 Schmiede-Blasebälgen einen solchen ungeheuern Ton von sich gegeben, als ob es wirklich donnerte. Wir wissen, daß vor 700 Jahren (Mattheson schrieb dieß im Jahr 1727) gar seltsame Orgelwerke in Deutschland, unter andern zu Halberstadt und Erfurt, in den Pauliner-Kirchen gewesen; daß sie wie Schwalbennester in die Höhe, NB. beym Chor gesetzt worden, als zu Magdeburg in der Jakobs-Kirche; daß sie nicht mehr als einen Laut, oder ein Register, ohne die geringste Aenderung, gehabt und behalten, welches (nach unserer Redensart) nichts anders, als eine Mixtur von 10 bis 20 Pfeifen auf jedem Clave gewesen ist; diese haben sehr scharf und stark geklungen, oder vielmehr geschrien, auch nicht mehr als 11 bis 12 Grad (Töne) von unten bis oben, am Klange gehabt; daß, wie etwa 150 Jahre hernach ein Paar Claves mehr in die Höhe gemacht, und ein Pedal dabey angelegt worden, die Diskant-Claves so schwer zu tractiren gewesen, daß man dieselben mit einer vollen und ge-

§. 92.

Was für Melodien und überhaupt was für eine Art von Muſik konnte nun auf ſolchen Orgeln hervorgebracht werden? War es möglich, mit Taſten, welche mit Fäuſten geſchlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden mußten, eine andere Art von Melodie zu ſpielen, als einen langſamen, einfachen Choralgeſang, ungefähr ſo wie auf unſeren Glockenſpielen? Alle Zeugniſſe alter Schriftſteller ſtimmen mit einander überein, daß wirklich nichts andres auf den alten Orgeln geſpielt worden iſt. Prätorius, ein Haupt-Autor in dieſer Materie, ſagt ausdrücklich, nachdem er von der ſchlechten Einrichtung ſolcher Werke geredet hat, man habe ſich nach damaliger Art der Muſik allenfalls behelfen können, ſintemal keine Compoſitionen mit vielen Stimmen, ſondern nur der ſchlechte Choral einfältig darauf gemacht worden.

In Rückſicht auf die Harmonie, deren man ſich um dieſe Zeit, auch wohl noch etwas ſpäter bedient hat, ſo wie überhaupt über die Beſchaffenheit der Muſik dieſes Zeitalters, verdient eben dieſes ſachkundigen Schriftſtellers Meinung gehört zu werden. Er ſagt:

„Ich bin der Meinung, wenn man jetzo die alte Harmonie gerne hören wollte, und wie die „alte Muſik geklungen habe, ſo dürfte man nicht mehr, als das ganze polle Werk (nehmlich die Prin„cipale, Octaven, Superoctaven, Quinten, Zymbeln, Mixturen, und Subbäſſe, und was ſonſt „mehr vorhanden, ſo zum vollen Werk zu ziehen gebräuchlich, und ein recht Specimen der alten „Mixtur iſt) nehmen, und alsdann im Pedal mit beyden Füßen eine Quinte, als C — G. D — A. „F — c. etc. zuſammen halten, und führen den Choral eines Reſponſorii, Introitus oder Teutſchen „Geſangs im Manual, allein in dem ungeſtrichenen Buchſtaben-Clavier: c. d. e. f. g. a. h. c. „(denn in den alten Orgeln kleinere Pfeifen nicht vorhanden geweſen,) ſo würde man der alten Art „und Harmonie ziemlich nahe kommen: wiewohl ſie es Anfangs nicht ſo gut werden gehabt haben.“

§. 93.

Unter ſolchen Umſtänden und bey einer ſolchen Beſchaffenheit der alten Orgeln darf man ſich nicht verwundern, daß ihre Einführung in die Kirche hin und wieder Widerſpruch gefunden hat. Wie hätte ein ſo gräulicher Lärm, ein ſo ſcharfes Geſchrey der Stimmen, das man auf keine Weiſe nach Umſtänden mäßigen konnte, weil man noch keine Regiſter hatte, der Andacht beförderlich ſeyn können? Alſo ſchon bloß allein die ſchlechte Beſchaffenheit der Orgeln konnte mit Recht ſolche Widerſprüche veranlaſſen.[100]) Aber es gab in dieſen frühen Zeitaltern noch andere Veranlaſſungen dazu.

ſchloſſenen Fauſt hat niederdrücken müſſen: welches denn aus Noth (als Mutter der Erfindung) um das Dreſchen zu vermeiden, zum Pedal Anlaß gegeben hat, weil es die Füße beſſer als die Hände aushalten konnten; daß, beym Anwachs der Pfeifen, dieſe Werke ohne Veränderung, eines noch gewaltiger als das andere, zuſammen geſchrien, ein tiefes, großes Brauſen und gräuliches Grümmeln, auch wegen Vielheit der Mixturpfeifen, einen überaus entſetzlichen Lärm erreget, dazu der gepreßte, unrichtige Wind mit ſeinem Gebeule aus 20 bis 24 aus der Schmiede entlehnten Bälgen, rechtſchaffen ſtürmiſch gekracht, geknarrt und nach gedrückt hat, weil ſie von 10 bis 12 baumſtarken Kerls haben müſſen getreten werden. Wer nun dieſen Jammer hat erleben, ein ſolches fürchterliches Sauſen und Brauſen, Geraſſel und Gepraſſel anhören, andey das Knäten und Gerdertreten anſehen müſſen, dem kann ich es gar nicht verdenken, daß er übel darauf zu ſprechen iſt.

100) Eaſred, ein Engliſcher Art aus der erſten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, muß von dem gräulichen Lärm, welchen die Orgeln zu ſeiner Zeit noch machten, ebenfalls nicht erbauet worden ſeyn; denn er ſagt in ſeinem Speculo charitatis, lib. 2. cap 23. „Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus contrui potius fragorem quam vocis exprimens charitatem?“ Man denke nur an die 70 ſtarken Mämer, welche in der Orgel zu Winchester die Bälge mit Leibeskräften treten mußten, ſo wird man dem Eaſred einen ſolchen Ausſpruch nicht verdenken können. Wären die Orgeln ſeiner Zeit ſo geweſen, wie nun die unſrigen ſind, ſo würde er anders geredet haben.

Mattheſon ſagt (im Göttingiſchen Ephoro, S. 57.): „Man will den Orgeln und übrigen Inſtrumenten das zum Nachtheil deuten, daß ſie mit vieler Schwierigkeit in die Kirchen eingeführt worden, und bedenkt nicht, daß die Kirchengebäude ſelbſt weit mehr Gegner gefunden haben, als die armen Orgeln. Denn, daß ich der (neuern) Weigelianer, Quäker, Presbyterianer, Nonconformiſten und anderer geſchweige, ſo kann man denn Calvör (Rituale eccleſiaſt. P. II. pag. 6.) deutlich leſen, was ſogar die erſten Väter für ſchlechte Meinung von den Tempeln gehegt haben. Er nennt es: Dogma vetus illud, de templis arisque non adhibendis, d. i. die alte Lehre, daß man weder Tempel noch Altäre zulaſſen ſoll. Da fragt der eine: Was? ſollte ich Gott eine Kirche bauen, da doch die ganze Welt ſein Gebäude iſt, und ihn nie faſſen kann? Origenes hat ausdrücklich im achten Buch gegen Celſum geſchrieben: Wir Chriſten halten dafür, man müſſe Gott nicht in ſichtbaren unbelebten Tempeln dienen ꝛc.“ Man wollte überhaupt anfänglich ſo wenig Aeußerliches in den Gottesdienſt bringen als möglich, um ſich von den Juden und Heiden deſto mehr zu unterſcheiden. Solche Meinungen ſind zwar nie völlig unterdrückt worden; denn noch ums Jahr 1250. führte Thomas von Aquino dieſe Sprache: Eccleſia noſtra non adſumit inſtrumenta muſica, ſicut citharas et pſalteria, in divinas laudes, ne videatur *judaizare*; allein, nebenher hat es doch immer noch eine beträchtlichere Anzahl billigerer Männer gegeben, die die Sache nach ihrer innern Beſchaffenheit beurtheilten, und ſowohl Orgeln als andere Inſtrumente gerne in die Kirche kommen ließen, ſo bald ſie bemerkten, daß ihr Gebrauch dem Hauptzweck des Gottesdienſtes nicht nachtheilig, ſondern vielmehr beförderlich ſey. Einige ſahen die Sache als gleichgültig an, und ſagten, man könne ſich der Orgeln in der Kirche bedienen, ſie aber auch ohne Sünde weglaſſen. Unter dieſe gehört Baldricus, ein Biſchoff zu Dol in Bretagne aus dem eilften Jahrhundert, welcher zwar geſteht, daß ihn die Orgel nicht ſehr ergetze, aber doch dafür hält, daß ſie dem Beyſpiel der Vorväter nach gebraucht werden könne. Seine hierher gehörigen Worte ſtehen bey Mabillon (*Annal. Ord. S. B.* T. V. pag. 505.) und ſind folgende: Non igitur aberramus, ſi tantorum patrum veſtigia ut poſſumus, imitamur. — — Ego ſiquidem in modulationibus organicis non multum delector, ſed per hoc ad intelligendum excitor, quod ſicut multimodae fiſtulae varii ponderis et diverſae magnitudinis in unam agitatae conveniunt cantilenam: ita homines in unam debent convenire ſententiam etc. Nachdem er noch viel Aehnliches über die Sache geſagt hat, ſchließt er endlich: *Si igitur organa habemus, eis uti eccleſiaſtica conſuetudine permittimur; ſin autem, ſine ſacrilegio eis carere poſſumus.* Daher kamen nicht nur die Orgeln, trotz aller Widerſprüche, ſondern auch andere Inſtrumente dennoch bald in alle große Kirchen, und nach dem Beyſpiel derſelben auch in Klöſter und kleinere Stadtkirchen. Beſonders werden bey den Geſchichtſchreibern dieſes Zeitalters verſchiedene Mönche vorzüglich gerühmt, die ſich in der Orgelkunſt, oder überhaupt in der Muſik vor andern ausgezeichnet haben. In Adelmanns Rhythmis alphabeticis de viris illuſtribus ſui temporis (in Mabillons Annal. Ord. S. Bened. Tom. I. pag. 420.) wird ein gewiſſer Sigo als guter und kunſtreicher Organiſt ſeines Zeitalters gerühmt:

Karitate *Sigo* noſter plenus atque gratia,
Multa praebens ore, manu, advenis ſolatia
Singularis organali regnabat in muſica.

Sowohl in den Kathedral- als Kloſterkirchen wurden aber die Orgeln lange Zeit hindurch nur bey hohen Feſten, und beſonderen Veranlaſſungen, nicht aber den ganzen Gottesdienſt hindurch gebraucht. In der Nachricht, welche Mabillon (Aunal. T. V. p. 505.) von einer Orgel giebt, die in die Kirche der Abtey Jecamp in Frankreich gebracht wurde, heißt es ausdrücklich, daß man ſie nur zu ge-

wiſſen Zeiten (certis temporibus) gebraucht hat. In der Folge kamen ſie auch in Nonnenklöſter. Le Beuf (Etat des Sciences en France depuis le roi Robert etc. pag. 112.) erzählt, daß um jene Zeit die vornehmen Laien die Gewohnheit hatten, den Nonnenklöſtern ſolche Orgeln zum Geſchenk zu machen. Man kann hieraus ſehen, daß ſie noch nicht groß geweſen ſeyn müſſen. Die fernere Geſchichte dieſes Inſtruments gehört in folgende Jahrhunderte; ihre allmähliche Vervollkommnung und immer größere Verbreitung wird daher erſt in der Folge erzählt werden.

§. 94.

Ein Inſtrument, von welchem die Muſiklehrer und muſikaliſchen Schriftſteller des Mittelalters am allermeiſten reden, iſt das Monochord. Der Gebrauch, welchen man davon machte, war von demjenigen, welcher in den ältern Zeiten davon gemacht wurde, welcher auch noch bey uns davon gemacht wird, ſehr verſchieden. Urſprünglich diente es zur Ausmeſſung der Ton- und Intervallen Verhältniſſe, wozu es auch noch in unſeren Zeiten gebraucht wird. Im Mittelalter bediente man ſich deſſelben zwar auch noch auf dieſe Art, aber auch nebenher zur Unterweiſung im Singen, um Anfängern dadurch das richtige Treffen der Intervallen zu erleichtern. Wenn das Monochord in dieſen Zeiten ſo eingerichtet war, wie man aus den auf uns gekommenen Beſchreibungen ſieht, und wie es noch bey uns eingerichtet iſt, ſo muß ein ſolcher Gebrauch deſſelben äußerſt beſchwerlich geweſen ſeyn. Der bewegliche Steg mußte bey jedem Ton, den man haben wollte, auf die ihm zukommende Stelle geſchoben werden, ein Verfahren, wozu ſtets einige Zeit erfordert wurde, wodurch alſo der Singſchüler auf jeden Ton, den er treffen wollte, warten mußte.

Es iſt zu vermuthen, daß man wenigſtens nach Guido's Zeitalter dieſen Unbequemlichkeiten abzuhelfen geſucht haben werde, ja die gewöhnliche Meinung iſt ſogar, daß es Guido ſelbſt gethan, daß er ſtatt des beweglichen Steges, welcher unter die einzelnen Bunde des Monochords geſchoben werden mußte, befeſtigte Hölzer oder irgend etwas unſern Taſten Aehnliches bey jedem Bund angebracht, und dadurch den Grund zur Erfindung unſers Clavichords gelegt habe. Wirklich geht die gemeine Meinung dahin, daß die erſten und älteſten Clavichorde gerade ſo viele Töne gehabt haben, als ſich im Syſtem des Guido finden, nehmlich ungefähr zwanzig, und bloß im diatoniſchen Klanggeſchlecht. Man hat zwar hierüber kein hiſtoriſches Zeugniß. Die Geſchichtſchreiber dieſes Zeitalters ſind entweder auf dieſen Umſtand, auf dieſe Anwendung des Monochords nicht aufmerkſam geweſen, oder ſie haben nicht eingeſehen, wie wichtig die Folgen einer ſolchen Anwendung mit der Zeit werden konnten. Prätorius, ein tüchtiger Gewährsmann in dieſer Materie, ſagt in ſeiner Organographie (Seite 60.): „Das Clavichordium iſt aus dem Monochord (nach der Scala Guidonis „welche nicht mehr als zwanzig Claves gehabt hat) erfunden, und ausgetheilt worden. Denn anſtatt „eines jeden Bundes auf dem Monochord, hat man einen Clavem auf dem Clavichordio gemacht. „Und ſind Anfangs nicht mehr denn 20 Claves, bloß im genere diatonico gemacht worden, darunter „nur zwey ſchwarze Claves, das b und # geweſen. Denn ſie haben in einer Octave nicht mehr als „dreyerley Semitonia gehabt, als a — b. h — c. und e — f. wie daſſelbe noch in gar alten Orgeln „zu erſehen."

Was es aber noch wahrſcheinlicher macht, daß man vielleicht ſchon zu Guido's Zeiten dem Monochord eine Art von Taſten gegeben habe, um deſſen Brauchbarkeit zum Unterricht im Singen zu vermehren, liegt darin, daß man wirklich in den nächſten Jahrhunderten nach Guido einigen oder auch nur einer Art von Clavier- oder Taſten-Inſtrument den Namen Monochord gegeben hat. In Jul. Cäſ. Scaligers Poetik (Cap. 48. pag. 115.) finde ich ſogar bemerkt, daß das Inſtrumentum Simicum, welches 35 Saiten hatte, Anlaß zu den Inſtrumenten gegeben habe, welche gemeiniglich

Monochorde genannt und worauf die Töne durch plectra ſubſilientia, die in einer gewiſſen Ordnung angebracht ſind, hervorgebracht werden. Wir müſſen die eigenen Worte Scaligers anführen: Fuit (ſagt er) et Simii commentum illud, quod ab eo Simicum appellatum, quinque et triginta continebat chordis: *a quibus eorum origo, quos nunc monochordos vulgus vocat, in quibus ordine digeſta plectra ſubſilientia reddunt ſonos.* Nachher hat man an den Plectris ſpitzige Rabenfedern angebracht, und damit einen beſſern Ton aus den Metallſaiten erhalten. In ſeinen Knabenjahren (ſagt Scaliger) ſey dieſes Inſtrument Clavicymbalum und Harpichordum, nachher aber von den ſpitzigen Rabenfedern Spinett genannt worden.[101])

Wer alte, ſo genannte gebundene Clavichorde geſehen hat, wo zwey, drey, vier und mehrere Taſten unter eine einzige Saite ſchlagen (je älter dieſe Inſtrumente ſind, je ſtärker ſind ſie gebunden, das heißt: je mehr Taſten ſchlagen auf ein einziges Chor von Saiten) dem wird es ſehr begreiflich werden, wie und auf welche Art die Clavichorde aus dem Monochord entſtehen konnten. So gut wie bey den gebundenen Inſtrumenten dieſer Art zwey, drey, vier und mehrere Taſten unter eine einzige Saite ſchlagen konnten, eben ſo gut war es möglich, daß zu Guido's Zeit alle Töne, die man brauchte, auf einer einzigen Saite angeſchlagen wurden, um ſo mehr, da die Anzahl der gebräuchlichen Töne noch ſehr gering war.

So einleuchtend indeſſen der Urſprung des Clavichords aus dem Monochord iſt, ſo läßt ſich doch nicht behaupten, daß ſchon zu Guido's Zeit das Monochord eine ſolche oder ähnliche Einrichtung erhalten habe, wodurch es zum Unterricht im Singen bequemer geworden wäre, als es mit ſeinem beweglichen Steg ſeyn konnte. Kein alter Muſiklehrer noch Geſchichtſchreiber ſagt uns etwas davon.

§. 95.

Daß es dieſem Zeitalter auch nicht an anderen Inſtrumenten gefehlt habe, läßt ſich leicht denken. Die drey Hauptgattungen muſikaliſcher Inſtrumente, nehmlich Saiten- Blaſe- und Schlaginſtrumente mit ihren vielen Unterarten ſind bey keinem Volke und in keiner Zeitperiode unbekannt geweſen, und ihre Beſchaffenheit, oder der Grad ihrer Vollkommenheit muß nothwendig ſtets mit der vorhandenen Art von Muſik im Verhältniß geſtanden haben. So wie ſich die Kunſt erweiterte, nahmen ſie an der Zahl von Saiten und Tönen zu; ſo wie der Geſchmack verfeinert wurde, mußte auch die Plumpheit der Inſtrumente allmählich verſchwinden.

Der Gebrauch einer großen Anzahl ſolcher Inſtrumente von allen drey Gattungen in den früheren Jahrhunderten der chriſtlichen Kirche iſt in dem vorhergehenden Kapitel durch mehrere Zeugniſſe bewieſen worden. An einigen Orten ſind ſie in der Folge wieder abgeſchafft, an andern aber beybehalten worden. An vielen Orten ſcheint man beſonders die Blaſeinſtrumente nicht gerne in der Kirche gehabt zu haben. Caſſiodor ſagt ſchon in ſeiner Erklärung des 98ſten Pſalms (Tom. II. Opp. pag. 312.): Sonus et modulatio tibiarum a ſacris myſteriis noſtra nihilominus aetate discessit. Späterhin, nehmlich im neunten Jahrhundert, entſtanden auch Klagen über die Saiten- und Schlaginſtrumente. Amalarius (de offic. Lib III. cap. 3.) ſagt, daß die Kirchenſänger weder Cymbeln noch Cithern, noch Lyren, noch andere Arten von Inſtrumenten gebrauchen ſollen: (Noſtri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque citharam manibus, neque caetera genera muſicorum, ſed corde. Quanto cor majus eſt corpore, tanto Deo devotius exhibetur, quod per cor fit, quam

101) Additae deinde plectris corvinarum pennarum cuſpides: ex aereis filis expreſſiorem eliciunt harmoniam. Me puero Clavicymbalum et Harpichordum, nunc ab illis mucronibus *Spinetum* nominant.

quam per corpus: ipſi cantores ſunt tuba, ipſi pſalterium, ipſi cithara, ipſi tympanum, ipſi chorus, ipſi chordae, ipſi organum, ipſi cymbala.) Solche Frömmeleyen helfen aber nichts: denn während man an einem Orte eine ſolche Sprache führte, wurden an andern Orten Anſtalten von ganz anderer Art gemacht, ſo daß die Inſtrumente dennoch nie ganz aus der Kirche verbannt werden konnten.

Aus dem zehnten Jahrhundert haben wir daher ein Zeugniß, daß ſelbſt in Klöſtern nicht bloß im Singen, ſondern auch in der Kunſt auf Inſtrumenten zu ſpielen, Unterricht gegeben wurde. Eckehard (de caſibus monaſterii S. Galli, cap. 2. in *Goldaſt.* Alemann. rer. Tom. I. P. I. pag. 24.) erzählt beſonders von einem Mönch Tutilo, daß er auf allen Arten von Saiten- und Blaſeinſtrumenten vor andern geſchickt geweſen ten, und an einem gewiſſen vom Abt des Kloſters beſtimmten Ort junge Edelleute auf Saiteninſtrumenten unterrichtet habe. „*Tutilo muſicus* (heißt es) *ſicut et ſocii ejus, ſed in omnium genere fidium et fiſtularum prae omnibus* (*nam et filius nobilium in loco ab abbate deſtinato fidibus edocuit*) *nuncius procul et prope fuerat.*“ Die Socii, denen hier ebenfalls große muſikaliſche Geſchicklichkeit beygelegt wird, waren Notker Balbul. und Ratpertus, beyde nebſt dem Tutilo Zöglinge des Pſo. Mabillon giebt in ſeinen Annalen des Benedictiner-Ordens (Tom. III. pag. 173.) eine nähere Nachricht von dieſen drey Freunden, die wie ein Herz und eine Seele waren. Die ſieben freyen Künſte, beſonders aber die Muſik lernten ſie von Marcellus, welcher ebenfalls im Kloſter St. Gallen lebte. So gleich geſinnt ſie in den Künſten und Wiſſenſchaften waren, ſo ungleich waren ſie in ihrem Betragen und Benehmen. (Ionis praecipui apud S. Gallum diſcipuli fuere Notkerus, Ratpertus et Tutilo, quorum cor unum et anima una erat; et ipſi ſeptem liberales artes, praeſertim muſicam, edocti a Marcello. Hi, etſi ſtudiis ac votis unanimes, natura tamen ac moribus longe diſſimiles erant.) Beſonders merkwürdig iſt die Charakterſchilderung des Tutilo, welcher in der Muſik der geſchickteſte war. Nach dieſer Schilderung war er von ſtarkem Körperbau, gut und nützlich, hatte eine geſchwinde Sprache, konnte gut mahlen und mit dem Grabſtichel arbeiten, ſpielte gut auf Saiten- und Blaſeinſtrumenten, war zu rechter Zeit ernſthaft, ſonſt aber ſehr fröhlich, ſo daß König Carl einſt demjenigen fluchte, der aus einem ſolchen Mann einen Mönch gemacht habe. Deſſen ungeachtet war er im Chor betriebſam, in geheim zu Weinen geneigt und keuſch, wie es einem Schüler des Marcellus gebührte, welcher ſtets ſeine Augen in Gegenwart eines Frauenzimmers verſchloß. (Tutilo, vir bonus atque utilis, lacertis ac membris valentiſſimus, expeditae votis, caelandi ac pingendi peritus, fidibus et fiſtulis doctus gravis ac ſerius pro tempore, alias joco feſtivus, adeo ut Karolus rex aliquando ei malediverit, qui virum ejusmodi monachum feciſſet. Inter haec nihilominus in choro ſtrenuus, in ſecreto promtus ad lacrymas, caſtus, ut decebat diſcipulum Marcelli, qui ad praeſentiam feminarum oculos clauſos habebat.) Ein vorzügliches Genie muß Tutilo auf alle Weiſe geweſen ſeyn, denn Eckehard ſagt an einem andern Ort (de caſib. monaſt. S Galli, T. I. P. I. pag. 29.) von ihm, daß ſeine Melodien beſonders und auffallend geweſen ſind. (Quae autem *Tutilo* dictaverat, ſingularis et agnoſcibilis melodiae ſunt, etc.)

Die Beſchaffenheit der Inſtrumente dieſes Zeitalters, die zum Theil ganz beſondere, für uns völlig unverſtändlich gewordene Namen hatten, läßt ſich durchaus nicht beſtimmen. Daß ſie noch ſehr unvollkommen und der Beſchaffenheit der Muſik ſelbſt angemeſſen waren, leidet wohl keinen Zweifel. Man hatte um dieſe Zeit kaum im Geſang eine natürliche Melodie; wie wollte man ſie ſchon auf Inſtrumenten gehabt haben, die ſich doch ſtets nach dem Geſang als einem Vorbilde gerichtet haben, und nothwendig richten müſſen? Du Cange führt unter dem Wort Baudoſa (worunter auch eine Art von Inſtrument verſtanden wurde) eine Stelle aus einem auf der königl. Bibliothek zu

Paris befindlichen Manuſcripte: de vita Caroli M. an, woraus man ſich zwar noch nicht von allen Arten der damals üblichen Inſtrumente, aber doch wenigſtens zum Theil von ihrem Gebrauch und von der Art ihres Tons einigen Begriff machen kann. Die Stelle iſt folgende:

Quidam Baudoſam concordabant
Plurimas chordas cumulantes,
Quidam triplices cornu tonabant,
Quaedam foramina inclaudentes,
Quidam choros conſonantes,
Duplicem chordam perſtridentes;
Quidam taborellis ruſticabant,
Groſſum ſonum praemittentes.
Quidam cabreta vaſconizabant
Levis pedibus perſaltantes.
Quidam liram et tibiam properabant,
Alios tactu praecedentes.
Quidam harpam alte pulſabant,
Prolixas virgulas ſic gerentes.
Quidam rebecam arcuabant
Muliebrem vocem confingentes etc.

Ex Americi de Peyrato Abb. Moiſiacenſis vita Caroli M. MS.

Ueberhaupt kann man beynahe als gewiß annehmen, daß in Rückſicht auf Inſtrumente alles, was nur irgend eine Art von Getöne, klingend oder klappernd, von ſich gab, in dieſem Zeitalter ſchon mit zur Inſtrumental-Muſik gerechnet wurde. In der Kirche hatte man beſondere Freude an dem Geklingel kleiner Glocken. Man ſetzte nicht nur eine Art von Inſtrument in Form eines Rades aus ihnen zuſammen und klingelte damit recht fleißig, ſondern beſetzte ſogar die Kleider des Prieſters damit, um den ganzen Gottesdienſt hindurch, vom Anfang bis ans Ende eine ſo angenehme und erbauliche Muſik zu hören. Jene Inſtrumente wurden rotae cymbalicae, oder wie es beym Du Cange heißt, rotae cum tintinnabulis genannt. Man kann ſich des Lächelns nicht ganz enthalten, wenn man in den Kirchengeſchichtſchreibern lieſt, daß dieſer oder jener heilige Mann ſolche Klingelwerke zur Beförderung größerer Andacht in die Kirche gebracht habe, da eben ſolche heilige Männer den Einführung ordentlicher, wirklich muſikaliſcher Inſtrumente faſt immer die Bedenklichkeit hatten, die Andacht möchte durch ſie geſtört werden. Wenn von Einführung ſolcher Klingeleyen die Rede war, ſo ſagten die Concilien: *Statuimus et ordinamus ac etiam mandamus omnibus Epiſcopis et aliis praeſulibus quarumlibet nationum* etc. Sollten aber ordentliche, wirklich muſikaliſche Inſtrumente eingeführt werden, ſo hieß es höchſtens, wie ſchon angeführt worden: *Si organa habemus, eis uti permittimus; ſin autem, ſine ſacrilegio eis carere poſſumus.*

Von dem Profan-Gebrauch der verschiedenen Instrumentengattungen in diesem Zeitalter läßt sich wenig sagen. Ob es gleich sehr wahrscheinlich ist, daß sie eben so bey öffentlichen Feyerlichkeiten und überhaupt bey Volksfesten aller Art gebraucht seyn werden, wie vor und nachher geschehen ist, so reden doch die Nachrichten aus diesem Zeitraum hauptsächlich von ihrem kirchlichen Gebrauch. Wir ersparen daher das, was darüber zu sagen ist, ins folgende Kapitel, wo wir durch die Nachrichten von den Troubadoren, Minnesängern ꝛc. nähere Veranlassung dazu bekommen werden.

§. 56.

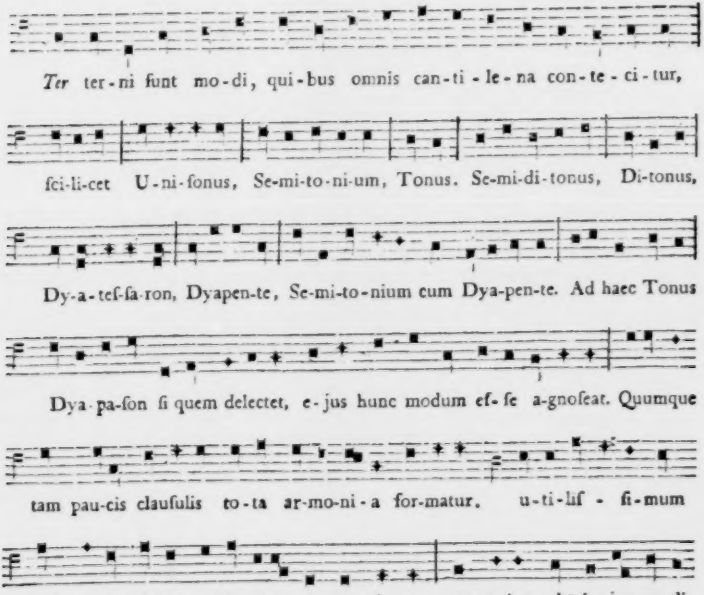
Aus allem, was bisher von dem Tonsystem, von den Tonarten, von der Melodie und Harmonie, vom Takt, von der Notation, von den musikalischen Instrumenten, besonders von der Orgel gesagt worden ist, läßt sich nun schließen, wie hoch der Grad von Vollkommenheit, den die Musik in diesem Zeitalter erreicht hat, angenommen werden kann. Alles, was die Kunst mannigfaltig und geschickt zu verschiedenartigen Ausdrücken, das heißt biegsam und geschmeidig machen kann, kannte man beynahe noch gar nicht. Man hatte der Intervallen zu wenige, um natürliche Tonarten daraus zusammen setzen zu können, die unter einander in gegenseitigen Verhältnissen standen: der Mangel an natürlichen Tonarten hatte nothwendig unnatürliche, steife, saft- und kraftlose Melodien (wenn man ihnen noch einen so schönen Namen geben kann) zur Folge. Daher ist auch an das, was man in neueren Zeiten Melodiengattungen nennt, in dieser Zeitperiode noch gar nicht zu denken. Die Proben von Melodie, welche sich bey den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters finden, und von welchen mehrere im Lauf dieses Kapitels gegeben worden sind, können zum Beweise dienen. Die eine ist wie die andere; alle sind steif, holpericht, unnatürlich, und ohne Verschiedenheit des Charakters. Die Harmonie, oder gleichzeitige Fortschreitung mehrerer Töne, so wie man sie in dieser Zeit kannte und ausübte, konnte die melodische Verbindung der Töne noch nicht geschmeidig machen, da sie selbst am allersteifsten und ungeschmeidigsten war, und sich schwerfällig bloß in Quarten, Quinten und Octaven wie ein hölzerner Mann ohne Gelenke geradeaus fortbewegen mußte, ohne sich auch nur im mindesten auf die eine oder andere Seite drehen zu können. Modulation oder allmählicher Uebergang in verwandte Töne und Bewegung im innern Kreise der zu einer Tonart gehörigen Töne, harmonische und melodische, größere und kleinere Ruhepunkte, oder innerer Periodenbau, Verschiedenheit der Schreibarten, kurz alles, was eine Musik eigentlich erst schön, deutlich, verständlich, ausdrucksvoll, und einen Gesang vom andern, in Form und Charakter unterscheiden kann, konnte unter solchen Umständen, bey einer noch so großen Armuth an allen Hülfsmitteln gar nicht vorhanden seyn, und war es auch wirklich nicht. Wir werden in der Folge sehen, was noch alles geschehen mußte, ehe die Kunst auf einen solchen Punkt der Vollkommenheit gelangen konnte.

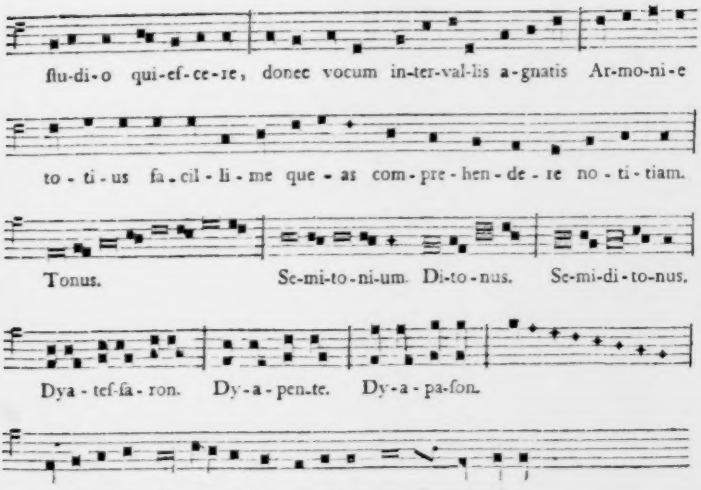
Um den Leser zu überzeugen, daß das obige Urtheil nicht ungerecht oder ohne Grund ist, wollen wir zum Beschluß dieses Kapitels noch eine Melodie von etwas größerm Umfang beybringen, als die bisherigen Proben gewesen sind. Diese Melodie wird in einem Manuscript, welches ehedem im Kloster S. Crucis von Waltham in Esser aufbewahrt wurde, nachher aber in andere Hände gekommen ist, von dem Abschreiber dem Guido von Arezzo zugeschrieben. Sie ist eigentlich ein Uebungsexempel über die musikalischen Intervallen. Hawkins (*History of the Science and Practice of Musick*, Vol. II. pag. 201.) giebt vom Inhalt dieses Mspts eine ausführliche Beschreibung, und hat auch diese darin enthaltene Melodie als eine musikalische Seltenheit abdrucken lassen. Der Abschreiber hieß Johann Wylde, wie man aus der Ueberschrift: „Hunc librum vocitatum Musicam Guidonis, scripsit Dominus Joannes Wylde, quondam exemti monasterii Sanctae crucis de Waltham precentor.“ sehen kann. Dieser Wylde unterscheidet einen kleinen und einen großen Guido. Der

kleine führet den Beynamen Augensis, und soll vom Kirchengesang geschrieben haben. Unter dem großen scheint unser bekannter Guido von Arezzo gemeint zu seyn. Ob nun gleich diese Melodie wahrscheinlich jünger als Guido und vielleicht vom Abschreiber selbst untergeschoben ist, der erst ums Jahr 1400 gelebt haben soll, so mag sie doch hier unter seinem Namen stehen. Wenn man noch Jahrhunderte lang nach Guido's Zeiten keine geschmeidigere Melodie machen konnte, so läßt sich mit desto größerer Sicherheit der Schluß machen, daß die Melodien aus Guido's Zeitalter selbst noch steifer gewesen seyn müssen. Hier ist sie:

Cantilena *Guidonis Majoris*

omnes penitus Disonantias quasi consonantias includens.




ſtu-di-o qui-eſ-ce-re, donec vocum in-ter-val-lis a-gnatis Ar-mo-ni-e
to-ti-us fa-cil-li-me que-as com-pre-hen-de-re no-ti-tiam.
Tonus. Se-mi-to-ni-um. Di-to-nus. Se-mi-di-to-nus.
Dya-teſ-ſa-ron. Dy-a-pen-te. Dy-a-pa-ſon.
et in-ten-te et re-miſ-ſe pa-ri-ter con-ſo-nan-ti-a.

Drittes Kapitel.

Von Guido bis auf den Franchinus Gafor.

Erster Abschnitt.

Von den Fortschritten in der theoretischen und praktischen Musik überhaupt.

§. 1.

Obgleich in diesem Zeitraum von der Mitte des eilften Jahrhunderts bis auf die Mitte des funfzehnten unser Europa die höchste Stufe seiner sittlichen und wissenschaftlichen Bildung noch nicht erreicht, so vereinigen sich doch so viele günstige Umstände in demselben, daß er dadurch zur wichtigsten und lehrreichsten Periode in der Geschichte der Europäischen Cultur aller Art wird. Was in der vorhergehenden Periode gewisser Maßen gesäet und gepflanzt wurde, fing in dieser an zu keimen, empor zu schießen, und gegen das Ende derselben schon einige Früchte zu zeigen, welchen man es ansehen konnte, daß sie einst bey voller Reife von guter und gedeihlicher Art seyn würden. Dem Geschichtschreiber wird bey einer solchen Aussicht so wohl, wie dem sorgsamen Hausvater, welcher an einem heitern Frühlingstage seine Saaten besucht, und findet, daß er sich im Herbste eine gesegnete Ernte zu versprechen habe, wenn der Himmel sein ferneres Gedeihen dazu giebt, und wenn nicht die Elemente seine Hoffnungen noch vor ihrer Erfüllung wieder zerstören. Was hier der Landmann für seine Saaten zu besorgen hat, kann auch die wissenschaftliche und sittliche Saat der Menschheit treffen. Dort kann Ungeziefer, Hagel, Platzregen, Dürre, Kälte ꝛc. unsere Hoffnungen zerstören, und hier thun es vielleicht mangelhafte Handhabung der Gesetze, gewaltthätige Unterdrückung der Nebenmenschen, geistliche Unduldsamkeit und Herrschsucht, am allermeisten aber Kriege mit dem unendlichen Heer der sie begleitenden und auf sie folgenden Uebel. Wenn indessen dem Landmann nur nicht alle Saaten zerstört werden, wenn zwischen verödeten Feldern noch blühende hervorschimmern und sein Auge erquikken; wenn mangelhafte Handhabung der Gesetze, Unterdrückung, Unduldsamkeit und Kriege nicht allgemein um sich greifen, wenn hier und da noch Gerechtigkeit, Duldsamkeit und Friede herrscht; so wird dort die Menschheit noch immer das Leben fristen, und hier noch nicht in eine allgemeine Barbarey in Sitten und Wissenschaften zurücksinken können.

Die politische Verfassung Europens war in dem Zeitraum, von welchem hier die Rede ist, ungefähr von der Beschaffenheit, daß zwar in der sittlichen und wissenschaftlichen Bildung der Menschen noch keine Vollkommenheit erreicht, aber auch nicht alles, wozu im vorhergehenden Zeitraum die Anlage gemacht war, gänzlich zerstört werden konnte. Die wilden Völker, welche Europa überschwemmt hatten, waren durch Umstände genöthigt worden, sich in ordentliche Staaten zu bilden, ihre Wildheit wenigstens zum Theil abzulegen, und sich zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse manche Eigenschaften, Kenntnisse und Fertigkeiten zu erwerben, die sie schon auf eine nothdürftige Art zu brauchbaren Mitgliedern einer ordentlich eingerichteten Staatsgesellschaft machen konnten. Europa würde jetzt sehr bald einen hohen Grad der Bildung und des Wohlstandes erreicht haben, wenn nicht das christliche

Rom, welches herrschender Staat war, die unüberwindlichsten Hindernisse in den Weg gelegt hätte. Um sich aufrecht zu erhalten, und sein Uebergewicht gegen andere Staaten zu behaupten, vermehrte es jetzt nach und nach seine Macht durch Errichtung einer so ungeheuern Menge von Klöstern und geistlichen Orden, daß fast überall die Früchte des Fleißes der übrigen Menschenklassen zur Unterhaltung derselben kaum hinreichen wollten. Durch frommen Aberglauben ließ das Volk sich leicht verleiten so lange zu geben, als es konnte. Aber es merkte und fühlte bald, daß es zu viel gegeben hatte, und daß dadurch sein Wohlstand und mit ihm zugleich alle Mittel zu seiner bessern Cultur verloren waren. Die erste Folge dieses Zustandes war gänzliche Abhängigkeit des Volks von den Klöstern und Geistlichen. Diese hatten nebst den Rittern den Reichthum der Länder so unter sich getheilt, daß außer ihnen kein Stand neben oder unter ihnen empor kommen konnte, und daß genau genommen, die Bewohner eines großen Theils von Europa jetzt nur aus hochgebietenden Herren und demüthig gehorchenden Knechten bestanden.

Weder die Geistlichkeit noch der Ritterstand dieses Zeitalters war aber schon aufgeklärt genug, um seine Vorrechte und sein Uebergewicht ungemißbraucht zum allgemeinen Besten anwenden zu können. Auf der einen Seite hatten sich die Religionsbegriffe von ihrer ursprünglichen Reinigkeit schon so weit entfernt, daß sie nun zum Deckmantel der Habsucht, Herrschsucht, und aller möglichen Eingriffe in die allgemeinen Menschenrechte dienen konnten und mußten. Die Unwissenheit des Zeitalters unterstützte diese Eingriffe so sehr, daß fast alles unter das Gebiet dieser mißverstandenen, ausgearteten und herabgewürdigten Religion gerieth, und daß nun von Rom aus ein so genanntes geistliches Recht in Anwendung gebracht wurde, welches man mit Feuer und Schwert und mit den fürchterlichsten Bannflüchen über Gewissen, Vermögen und das Leben aller geltend zu machen wußte. Auf der andern Seite wurde körperliche Stärke so hoch geachtet, daß das ganze Bestreben des Ritterstandes auf die Entwickelung derselben fast einzig und allein abzweckte. Dort wurde der Geist des Menschen verdreht und nach den herrschsüchtigen Absichten Roms geleitet, und hier mußte er unter steten körperlichen Uebungen schlummern. Hätte nicht die Vorsehung dieser Lage der Dinge noch zu rechter Zeit eine veränderte Richtung gegeben, so wäre es wahrscheinlich um die höhere Bildung Europens noch auf Jahrtausende geschehen gewesen. Wissenschaften und Künste, durch welche nur allein der menschliche Geist veredelt, verfeinert werden, und die höchste mögliche Ausbildung erreichen kann, hätten entweder gänzlich verloren gehen, oder eben so ausarten müssen, wie die ganze Verfassung der Menschen unter einander ausgeartet war.

Die veränderte Richtung dieser Lage wurde durch die Kreuzzüge veranlaßt, die nach den Absichten des Römischen Hofes ganz andere Folgen haben sollten, als sie wirklich gehabt haben. Da die Volksmenge in den meisten christlichen Ländern Europens um diese Zeit sehr angewachsen war, und ungeachtet der großen Anzahl von Ordens- und Weltgeistlichen noch immer wehrhafte Menschen genug übrig blieben, die sich allenfalls, wenn der Aberglaube dieses Zeitalters nicht zu groß gewesen wäre, den immer weiter gehenden Eingriffen der Päpste in die Gerechtsame der weltlichen Stände hätten widersetzen können, so scheinen diese Kreuzzüge hauptsächlich in der Absicht in den Gang gebracht worden zu seyn, um die Länder von dem größten Theil ihrer wehrhaften Mannschaft zu entblößen, und sodann desto ungehinderter den frommen Aberglauben der schwachen Zurückgebliebenen zu Usurpationen aller Art benutzen zu können. Das Mittel war nicht übel ausgedacht, und einige Zeit hindurch entsprachen die Folgen allerdings den Absichten der Päpste. Allein, so wie alles, was den Gesetzen der Natur und der allgemeinen Billigkeit nicht gemäß ist, von keiner langen Dauer seyn kann, und höchstens in den ersten Anstrengungen den beabsichtigten Zweck zu erreichen vermag, auch fast immer etwas mit sich führt, wodurch nach den ersten Anstrengungen entgegen gesetzte Folgen entstehen,

so ging es auch hier mit den Folgen der Kreuzzüge. Auf der einen Seite entledigten sich die Päpste einer ihren Absichten lästigen Volksmenge, und schalteten und walteten nach Willkühr mit dem Gewissen und Vermögen der zurückgebliebenen Greise, Weiber und Kinder; auf der andern Seite aber kamen die frommen Eroberer des heiligen Landes wenigstens zum Theil wieder in ihr Vaterland zurück, hatten unterdessen manches erfahren, gesehen, gehört und gelernt, waren in dem nähern Umgang mit Menschen aller Art geschliffener und über manche Gegenstände des menschlichen Lebens auf hellere Begriffe geleitet worden, brachten also Begriffe, Kenntnisse und Fertigkeiten mit, die den weiterer Verbreitung nach und nach den päpstlichen Anmaßungen nothwendig aufs neue hinderlich werden mußten. So lange es der Aberglaube des Volks verstattete, wurden daher diese heiligen Kriege stets wieder erneuert. Aber die Folgen derselben erneuerten sich ebenfalls wieder, und wurden mit jedem neuen Zug ins gelobte Land immer merklicher, so daß genau genommen das, was zur Unterstützung und Befestigung der Römischen Herrschaft dienen sollte, in seinen Folgen zum Zerstörer derselben geworden ist. Die Kreuzzüge sind folglich für die Menschheit weit wohlthätiger gewesen, als man gemeiniglich glaubt, wenn man sie nur nach ihren Absichten, aber nicht nach ihren Folgen betrachtet.

So wie nun hellere Begriffe, Kenntnisse und Fertigkeiten anfingen sich immer mehr zu verbreiten, so wie die entvölkerten Länder nach und nach an Volksmenge wieder zunahmen, die unter sich den noch vorhandenen Aberglauben mit den erworbenen bessern Begriffen in Vergleichung stellen und in gegenseitigen Streit, in eine Art von Gährung bringen konnte, so wie endlich die Menschheit durch manche erlernte Fertigkeit ihren Wohlstand vermehrte, und die ersten Bedürfnisse nicht mehr auf eine bloß kümmerliche Art zu befriedigen wußte, mußte nothwendig die Reihe dieser Verbesserungen auch an die Geistes- und Herzensbedürfnisse bald kommen, das heißt: Wissenschaften und Künste konnten nicht allein in ihrem vormaligen unvollkommnen Zustande gelassen werden. Dieß geschah auch nicht. Der menschliche Geist war aufs neue erweckt worden, hatte durch den Erwerb mehrerer Hülfsmittel an Kraft gewonnen, und konnte einen so starken Anlauf nehmen, daß er nun das Ziel zwar noch immer nicht erreichte, aber demselben doch ungleich näher kam, als er in der vorhergehenden Periode kommen konnte. Das allgemeine Band, an welchem alle menschlichen Kenntnisse unter einander zusammen hängen, wodurch schon allein auch der Musik ihr Antheil an diesen Verbesserungen nicht entzogen werden konnte, und die allen gut und glücklich organisirten Menschen angeborne Neigung und Liebe zu dieser schönen Kunst des Herzens und Geistes, hat in dieser Periode solche Fortschritte in den meisten Theilen der theoretischen und praktischen Musik bewirkt, daß man nicht zu viel thut, wenn man behauptet, in dieser Zeit erst sey der Grund zu allen den Vorzügen gelegt worden, die sie in der Folge erreicht hat, und die sie eigentlich erst zur wahren schönen Kunst gemacht haben. So wie Reimerey noch keine Poesie ist, so ist auch Psalterbrummen und Klingeln noch kein Gesang und keine Musik. Wenn gleich in dieser Periode noch immer gebrummt und geklingelt wurde, so hat man doch gegen das Ende derselben schon angefangen, so zu brummen und zu klingeln, daß es nur noch der Kritik und des Geschmacks bedurfte, um dieses Psalterbrummen und Instrumentengeklingel in einen rührenden Gesang und in eine angenehme, verständliche Musik zu verwandeln.

Zwey äußerst wichtige, in diesen Zeitraum gehörige Erfindungen haben vorzüglich zu dieser Veränderung beygetragen, nehmlich die Erfindung des Mensuralgesangs und die der Harmonie, in einem andern Sinn, als man sie bisher kannte. Von beyden muß einzeln geredet werden.

I.

Von dem Menſural-Geſang.

§. 2.

Dieſe wichtige Erfindung wurde bald nach Guido's Tod gemacht. Man weiß aus dem vorhergehenden Kapitel, daß man zwar kurze und lange Sylben im Geſange beobachtete, und die lange gerade noch einmal ſo lang dauern ließ, als die kurze. Dieſe Eintheilung, welche zu Quintilians Zeiten ſogar die Knaben kannten (longam eſſe duorum temporum, brevem unius, etiam pueri ſciunt. Inſtitut. lib. IX. cap. 4.), hatte ſich durch das Mittelalter hindurch bis nach Guido's Zeiten gehalten, und konnte zum bloßen Choralgeſang hinreichen. Allein in der muſikaliſchen Schreibekunſt hatte man nicht einmal zur Andeutung dieſer beyden Unterſchiede die gehörigen Zeichen, ſo daß die Länge und Kürze der Töne ganz allein von dem Tonmaß der Sprache abhing. Wenn nun das wahre Tonmaß der Sprache noch in unſern Zeiten von ununterrichteten Perſonen ſo häufig verfehlt wird, und man eben keine Gründe hat, zu glauben, daß es im Mittelalter beſſer damit beſtellt geweſen ſey, ſo folgt daraus, daß ſelbſt beym einfachſten Geſang in einer bekannten und geläufigen Mutterſprache das wahre Maß der Töne nach dem Werthe der Sylben ſelten richtig beobachtet werden konnte. Wie viel weniger muß dieß geſchehen ſeyn, da um dieſe Zeit meiſtens in einer todten Sprache geſungen wurde, deren Sylbenmaß erſt nach gewiſſen Regeln gelernt werden mußte? Wir wiſſen, wie ſpätere Componiſten des funfzehnten, ſechzehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts noch mit dem Sylbenmaß dieſer Sprache umgegangen ſind, und können faſt als gewiß annehmen, daß es in frühern Jahrhunderten noch weit ſchlimmer damit ausgeſehen haben wird.

Außerdem, wenn man auch in dieſen Zeiten für das doppelte Tonmaß zwey verſchiedene Zeichen gehabt hätte, ſo daß man damit für unkundige Singknaben die wahre Dauer der Sylben hätte andeuten können, ſo konnte doch dieſe Zeiteintheilung noch nicht hinreichend ſeyn, der Muſik bloß in Rückſicht auf den Rhythmus alle die Mannigfaltigkeit zu geben, deren ſie ihrer Natur nach fähig iſt und welche ſie auch in der Folge erhalten hat. Durch dieſe bloß doppelte Zeiteinheilung konnte nehmlich in einem Geſange, das heißt in einer Melodie, welcher ein Text untergelegt war, dasjenige nicht Statt finden, was wir in neuern Zeiten Takt nennen, der von einer ſo genannten Sectional-Zeile bis zur andern, und ſo fort durch ein ganzes Tonſtück hindurch eine Abtheilung in gleiche Zeiträume enthält, welche unabhängig von den verſchiedenen Notengattungen ſind, die etwa in jedem derſelben aufgenommen werden können. Man muß ſich in der That wundern, wie ſowohl die gebildetſten Völker des Alterthums als die Völker des Mittelalters ſich ſo lange bloß mit zwey Zeiten in ihrem Geſange haben behelfen können, da eine ſolche Zeiteintheilung nicht einmal der Natur irgend einer Sprache angemeſſen iſt. Schon in der lateiniſchen Sprache wurden noch den Lehrſätzen der alten Sprachlehrer kurze und kürzere, lange und längere Sylben angenommen; man hätte folglich ſchon ſehr frühe, wenn man die Zeiteintheilung der Töne dem Tonmaß der Sprache gemäß hätte einrichten wollen, wenigſtens viererley muſikaliſche Zeiten gebrauchen müſſen. Marius Victorinus, ein Sprachlehrer aus dem vierten Jahrhundert, beſtätigt dieß in ſeinem Werke: de re grammatica aufs deutlichſte. Nach ihm hat ſchon zu ſeiner Zeit unter den Rhythmikern und Muſikern der Dauer wegen, welche jede Sylbe bekommen ſollte, keine kleine Uneinigkeit geherrſcht. Denn die Muſiker wollten nicht allen langen und kurzen Sylben einerley Dauer geben, und behaupteten, daß eine kurze kürzer, und eine lange länger gemacht werden könne. (Inter Metricos et Muſicos propter ſpatia temporum, quae

ſyllabis comprehendantur, *non parva diſſenſio eſt.* Nam Muſici *non omnes inter ſe longas aut breves pari menſura conſtituere*, ſi quidem ex *brevi brevierem longi longiorem* dicant poſſe ſyllabam fieri. ſ. *Putſchii* Gramm. Lat. auctores antiqui, pag. 2412.) Victorinus nennt dieß zwar eine Scrupuloſität, die den Rhythmikern und Muſikern zu überlaſſen ſey; man ſieht aber doch aus dieſer wichtigen Stelle, welche unſer um die Wiſſenſchaften ſo verdiente Nicolai zuerſt bemerkt und im zwölften Band ſeiner Reiſen bekannt gemacht hat, daß ſchon lange etwas einer wahren Menſural-Muſik ähnliches vorhanden war, daß man es wahrſcheinlich bisweilen ſchon ausübte, nur noch nicht zu ſchreiben wußte. Man vergleiche hiermit, was ſchon im erſten Bande dieſer Geſchichte Kap. IV. §. 144. über dieſe Materie geſagt iſt.

Durch die Erfindung mehrerer Notengattungen, oder Zeichen zur Beſtimmung mehrerer Zeiten, iſt man alſo nicht nur der wahren Natur der Sylbenverhältniſſe in den Sprachen näher gekommen, ſondern man hat auch zugleich unſern Takt, wenigſtens die Kunſt, ihn gehörig zu ſchreiben, erfunden, wodurch Einheit und Mannigfaltigkeit zugleich in die Zeitabtheilung unſerer Muſik gebracht worden iſt. Die Einheit entſtand durch den Takt, der aus der Abtheilung eines ganzen Tonſtücks in lauter Theile von gleicher Länge beſteht. Die Mannigfaltigkeit aber durch die Verſchiedenheit der in jedem einzelnen Takt enthaltenen Notengattungen oder größern und kleinern Zeitabtheilungen. Daß durch dieſe neuere Einrichtung unſere Muſik einen doppelten Rhythmus erhalten hat, nehmlich einen innern und äußern, oder den Rhythmus der Melodie und des Taktes, iſt einleuchtend, ein Umſtand, der bisher noch nicht hinlänglich erklärt worden iſt. Den Rhythmus der Melodie hat man in den neueren Zeiten das logiſche Verhältniß der Töne in Beziehung auf den Fortgang der Modulation, den Takt aber überhaupt das äußere rhythmiſche Verhältniß genannt, der jenem Rhythmus der Melodie zur Grundlage dient, und durch ihn auf keine Weiſe verändert werden kann. Dieſe muſikaliſche Zeiteintheilung hat mit der mathematiſchen Chronologie eine ſo auffallende Aehnlichkeit, daß vielleicht ihre in der Natur gegründete Nothwendigkeit am beſten daraus begriffen werden kann. Wenn man den bürgerlichen Tag bloß in zwey Theile, nehmlich etwa in Tag und Nacht abtheilen wollte, ſo würden wir die mannigfaltigen Geſchäfte und Begebenheiten eines ganzen Tages, die doch ebenfalls ſämmtlich ihre abgemeſſene Zeit haben und bedürfen, und ſehr gut nach Stunden und ſogar nach Minuten beſtimmt werden können, nicht von einander zu unterſcheiden wiſſen, ſondern überhaupt alles, was geſchieht, nur höchſtens nach Tag und Nacht berechnen müſſen. Dieß thun wir aber im bürgerlichen Leben nicht. Wir bedienen uns weit kleinerer Abtheilungen der Zeit, als in Tag und Nacht, behalten ſie aber ſtets zur Grundlage der kleinern Zeitabtheilungen, und beſtimmen, wie viele ihrer von jeder Art dem großen Maß gleich geſchätzt werden. Eben ſo iſt es in der Menſural-Muſik beſchaffen. Der Takt iſt die Grundlage eines allgemeinen Maßes, welches ſich durch die kleinern Zeitabtheilungen oder durch den innern Rhythmus weder verändern noch aufheben läßt. [1])

1) Ein neuerer Schriftſteller über die Metrik (Hr. Prof. Hermann zu Leipzig) iſt der Meinung, der doppelte Rhythmus ſey Schuld an der geringern Wirkſamkeit und Kraft der neuern Muſik. Er ſagt in der Vorrede zum Handbuch der Metrik Seite 20: „Die Griechiſche Muſik war von allem Takte entblößt, und konnte bloß den Rhythmus der Melodie; hieraus glaube ich, laſſen ſich die ſonſt ſehr unwahrſcheinlichen Erzählungen von der großen Gewalt der alten Muſik auf die Gemüther auf eine völlig befriedigende Art rechtfertigen. Man könnte in der That die Schwierigkeit dieſer Sache nicht anders heben, als wenn man entweder die Glaubwürdigkeit bewährter Schriftſteller ohne Grund in Zweifel zöge, oder den alten Griechen ein ſo krankhaftes Gefühl zuſchriebe, daß, wenn ihre noch rohe Muſik ſolche Wirkungen hervorbrachte, unſere heutige Muſik ſie bis zum Wahnſinn hätte treiben müſſen. Allein, wenn man den erwähnten Unterſchied zwiſchen beyden Arten von Muſik genauer betrachtet, ſo zeigt ſich ein Vorzug der Griechiſchen Muſik vor der unſrigen, den dieſe letztere durch nichts erſetzen kann. In unſerer Muſik hat zwar der Rhythmus der Melodie ein ſiebenfaches Maß, von

§. 3.

Die Wichtigkeit einer solchen Zeitabmessung ist sehr groß. Keine Melodie ist im Stande, eine gewisse Empfindung, oder ein gewisses Gefühl zu erregen, wenn nicht die einzelnen darin enthalte-

dem ganzen Takt bis zu Vierundsechzigtheilen, da der Rhythmus der Griechischen Musik, wenigstens bey dem Gesang und der Begleitung desselben, nur ein zwiefaches Maß, der ganzen und halben Noten hatte. Aber alle diese Mannigfaltigkeit in unserm Rhythmus der Melodie wird durch den Rhythmus des Takts eines großen Theils ihrer Wirkung beraubt. Denn nicht bloß Einheit bringt der Rhythmus des Takts in unsere Musik, sondern auch Einförmigkeit. Bey der leidenschaftlichen Musik geht der Rhythmus des Takts immer seinen ruhigen Gang fort, und die Gemüthsbewegung des Hörers wird in eben dem Grade durch den Takt beruhigt, in welchem sie durch den Rhythmus der Melodie erregt wird. In der alten Griechischen Musik hingegen ist der Rhythmus der Melodie von allem Zwange frey, und da kein einförmiger Takt neben ihm hergeht, wird er allein gehört, und kann mit seiner ganzen Kraft das Gemüth des Zuhörers bewegen. Keinen Augenblick ist der Zuhörer sicher, wie bey unserer Musik, daß der Rhythmus in seinem einmal angefangenen Gange fortgehen werde; er kann nicht das Ende einer musikalischen Zeile mit einer bestimmten Anzahl von Takten, wie in unserer Musik, erwarten und schon gleichsam voraushören: sondern immer neue, unerwartete, ungehörte Abwechselungen des Rhythmus spannen unaufhörlich seine Aufmerksamkeit, und reissen seine Empfindung mit einer Gewalt fort, der er zu widerstehen nicht mächtig ist, weil er nichts festes und gleichbleibendes hat, woran er sich halten konnte. Man fühlt bey dieser Musik fortdauernd dieselbe Wirkung, welche unsere Musik hat, wenn auf einmal mitten in einem Stücke der Takt geändert wird. Es kann sich ein jeder selbst hiervon durch die That überzeugen, wenn er ein Griechisches Gedicht mit dessen eigenthümlichem Rhythmus nach einer gut gesetzten Melodie singen oder mit einem Instrument begleiten hört. Aber aller Takt muß bey Seite gesetzt, und jede Sylbe in dem ihr eigenen Maße, die langen durch ganze, die kurzen durch halbe Noten ausgedrückt werden, und anstatt daß bey unsern Noten die Takte durch Taktstriche abgetheilt werden, müßte man bey einer Composition nach der Griechischen Art die Reihen des Rhythmus so abtheilen. Hierdurch bekommt man eine ganz andere Musik zu hören, als die wenigen Ueberbleibsel Griechischer Musik ahnden lassen" ꝛc.

Hierin würde ich nun ganz anderer Meinung seyn. Der Takt in der Musik ist ein allgemeines Maß, und demjenigen ähnlich, welches die Natur in allen ihren Bewegungen beobachtet. Ueberall, wo dieses Maß unterbrochen wird, ist in die Bewegung eine Unordnung, ein zerstörendes Hinderniß gekommen. Wenn unser Pulsschlag anfängt, ungleich zu gehen, so sind wir krank, oder nahe dabey, es zu werden; wenn ein Mensch in seinem Gange ein so ungleiches und ungewisses Maß hält, daß wir, indem wir ihm nachsehen, nie wissen, ob sein künftiger Schritt geschwinder oder langsamer seyn werde, so wie sich der Hr. Prof. Hermann den Gang des Rhythmus in der Griechischen Musik denkt, so sind wir geneigt zu denken, der Mensch sey unklug geworden, und wir denken mit Recht so, weil die Erfahrung gelehrt hat, daß wirklich nur unkluge Menschen so gehen. Warum wollen wir nun das, was wir überall in der Natur als Unordnung, Unvollkommenheit und sogar als Krankheit ansehen, bloß in der Musik für eine Vollkommenheit, für eine Schönheit halten?

Was eben derselbe, übrigens scharfsinnige Schriftsteller über die fehlerhafte Wiederherstellung der Griechischen Melodie zur ersten Pythischen Ode des Pindar sagt, möchte wohl der Griechischen Musik mehr zum Nachtheil als Vortheil gereichen. Die allzu häufigen Veränderungen des Zeitmaßes, welches nach seinem Verschlag fast mit jedem einzelnen Worte unterbrochen wird, sind höchst unnatürlich, und können einen Zuhörer wohl beunruhigen, aber nicht in leidenschaftliches Gefühl versetzen. Wer sich hiervon einen recht anschaulichen Begriff machen will, darf nur einmal ein so genanntes obligates Recitativ aus den ältesten Opern ansehen, worin das Zeitmaß ganz nach Griechischer Art ebenfalls sehr häufig verändert wird, und welches ein wahres Ueberbleibsel Griechischer Musik ist, so wird er bald bemerken, wie wenig eine solche Art von Musik zur Erregung und Unterhaltung irgend eines Gefühls geschickt sey. Der Umlauf unsers Blutes, der sich zwar mit jeder Leidenschaft ändert, oder einen eigenen gewissen Rhythmus annimmt, kann sich dennoch nicht so geschwind und so häufig ändern, als es geschehen müßte, wenn eine solche Art von Musik der menschlichen Natur wirklich angemessen seyn sollte. Wir wollen daher das Gute, was wir den Griechen zu danken haben, gern loben und schätzen, aber doch unsere Vorliebe für sie nicht so weit treiben, auch das, was handgreiflich unvollkommen bey ihnen war, schön und nachahmungswürdig zu finden. Gar viele Kenntnisse und Künste sind in den neuern Zeiten vollkommener geworden, als sie bey den Griechen waren; warum will man sich eine ähnliche größere Vervollkommnung bloß bey der Musik nicht als möglich und wirklich gedenken?

nen Töne dem Zeitmaß oder ihrer Dauer nach so angeordnet sind, daß sie in einem gewissen Verhältniß mit und gegen einander stehen. Ein einzelner, oder mehrere Töne ohne ein solches Verhältniß sagen für unser Herz im Grunde nichts; sie sind Klänge ohne Bedeutung. Die Bedeutung und Wirkung mehrerer mit einander verbundener Töne hängt so sehr von dieser ihrer rhythmischen Anordnung ab, daß man eben deßwegen wahrscheinlich darauf verfallen ist, den Takt, der diese Anordnung in sich begreift die Seele der ganzen Musik zu nennen. Aus eben dieser Ursache hat es viele gegeben, welche den Choral, bloß weil er sich mit diesen rhythmischen Verhältnissen nicht abgiebt, und ihrer zur Erfüllung seines Zwecks und seiner Bestimmung auch nicht bedarf, nicht einmal für Musik halten wollten.

Die Wichtigkeit des Rhythmus ergiebt sich am allermeisten aus dem Gebrauch solcher Instrumente, welche nur wenige oder vielleicht gar keinen musikalisch-bestimmten Ton enthalten, und welche dennoch, so lange die Welt steht, gebraucht worden sind, und überall und zu allen Zeiten bloß durch die dabey angewendete Rhythmik haben ergetzen können. Wie wollten sich die Trommeln, Pauken, die vielerley Klapper und Klingel-Instrumente, die bey allen Völkern der Erde im Gebrauch waren und noch sind, so lange erhalten haben, wenn nicht schon der bloße Rhythmus ohne alle Rücksicht auf Verschiedenheit der Töne, eine so große Kraft hätte, daß die Veränderungen seiner Schläge und Bewegungen schon allein Ruhe, Unruhe, Heftigkeit ꝛc. in den Menschen erregen könnten? Wenn solche Wirkungen des Rhythmus bey einem einzigen Klang schon Statt finden können, wie groß muß nicht erst seine Wirkung seyn, wenn sich mit ihm auch die Verschiedenheit der Töne vereint, die nun nicht mehr bloß durch äußere zweckmäßige Verhältnisse, sondern auch durch innere, durch eigentlich musikalische Gedanken die Empfindungen des Menschen in Bewegung setzen können?

Aber der größte Nutzen, welcher der Musik aus der Erfindung des Zeitmaaßes erwachsen ist, besteht in ihrer dadurch erlangten völligen Unabhängigkeit von der Poesie. Sie ist dadurch erst zur Sprache der Empfindungen und zur selbstständigen Kunst geworden, anstatt daß sie vorher eine bloße Sclavin der Poesie und Prosodie der Sprache war. Alle diejenigen, welche weder Musik verstehen, noch überhaupt Ohr oder Anlage dazu haben, sind zwar der Meinung, die Musik habe durch diese erhaltene Unabhängigkeit vieles von ihrem wahren Werthe, und von ihrer Wirksamkeit und Kraft verloren, und wünschen gar sehr, daß sie wieder in ihre alte Sclaverey zurückkehren möchte: sie wird sich aber nicht bethören lassen, sondern vielmehr ihr Wesen noch ferner für sich forttreiben, da sie nun durch mehrere Jahrhunderte hindurch schon erfahren hat, daß sie in der Freyheit reich und wohlhabend geworden ist, anstatt daß sie in ihrer ehemaligen Sclaverey, in ihrer ewigen Abhängigkeit vom poetischen Sylbenmaß mit steter Armuth zu kämpfen hatte, und in nichts vorwärts kommen, das

Dem, was der Verf. des Handbuchs der Metrik zuletzt noch von dem Verhältniß sagt, in welchem Text und Gesang gegen einander stehen, kann ich ebenfalls nicht bestimmen. Sprache und Gesang sind ihrer Natur nach zu sehr von einander verschieden, als daß überall und in allen Fällen ein solches Verhältniß ohne Nachtheil des Ganzen Statt finden könnte. Sprache und Gesang müssen deßhalb einen billigen Vergleich mit einander schließen. Wo bloß Begriffe, die nicht ins Gebiet des Gesangs gehören, herrschen, wie in Recitativen, hat die Sprache den Vorrang, und der Ausdruck der Musik kann und darf nicht anders als bloß sollabisch seyn; allein bey Arien, welche die durch Begriffe erregte Gefühle schildern und ausmahlen sollen, kann der Vorrang dem Gesang nicht streitig gemacht werden, und der Ausdruck kann und muß melismatisch seyn. Bey genauer Erfüllung eines so billigen, in der Natur der Sache gegründeten Vergleichs, wird weder die Poesie noch die Musik je Ursache haben, sich über Beeinträchtigung zu beklagen, und das Ganze wird und muß dabey gewinnen. Derjenige, welcher die Töne oder die Melodie eines Gesangs verstehen kann, ohne der Sprache als eines Dollmetschers dabey zu bedürfen, findet seine Ansprüche in den Arien, Chören und in allen rhythmisch abgemessenen und eingerichteten Tonstücken befriedigt; wer des Dollmetschers bedarf, hält sich an Recitative, und nimmt mit einer musikalischen Deklamation fürlieb.

heißt, ihre Anlagen in keinem Stück verbeſſern, entwickeln oder erweitern konnte. Freyheit und Unabhängigkeit iſt gewiß der beſſern Entwickelung der Künſte und Wiſſenſchaften nicht weniger zuträglich und vortheilhaft, als ſie für die beſſere Entwickelung der natürlichen Anlagen einzelner Menſchen nur immer ſeyn kann. Es iſt daher gewiß übertrieben, wenn Iſaac Voſſius ſagt: alle Muſik ſey ein leerer Klang, wenn ihr bedeutende Worte und Bewegungen fehlen. (Quippe cum omnis cantus aut harmonia quantumvis elegans, ſi et verborum intellectus et motus abſint aliquid ſignificantes, nihil niſi inanem continet ſonum. *De poem. cantu et virib. Rhythmi*, in praefat.) Durch die hinzu kommenden Worte wird ſie nur für diejenigen verſtändlicher, welche keine Muſik an ſich verſtehen. Andere bedürfen eines ſolchen Dollmetſchers nicht.

Die Erfindung der Zeitabmeſſung in der Muſik, und der ſie andeutenden Zeichen iſt durch mancherley vorhergehende Verſuche vorbereitet worden. Daß ſich jede der beyden Zeiten, die man den langen und kurzen Sylben gab, in kleinere Zeiten auflöſen ließ, hat man frühe genug gefühlt: aber das dunkle Gefühl davon ging erſt ſehr ſpät in einen hellen Begriff über, und eben ſo ſpät lernte man erſt, auf welche Art die kleinern von einem Grundmaß abhängenden Abtheilungen am bequemſten angedeutet werden könnten. Wenn in den frühern Jahrhunderten mehrere Töne auf eine einzige Sylbe geſungen werden ſollten, ſo bediente man ſich zur Andeutung derſelben über der Sylbe entweder eines Hakens, der von der Stelle des erſten Tones bis zur Stelle des zweyten reichte, wie wir bey den Guidoniſchen ſo genannten Neumen geſehen haben; oder man rückte ſo viele Tonzeichen, als Töne über der Sylbe geſungen werden ſollten, ſo nahe an einander, daß ſie ungefähr nur eben ſo vielen Raum einnahmen, als ein einziges Tonzeichen eingenommen haben würde. Solche zuſammen vereinigte Tonzeichen wurden ligaturen genannt, und ſind unter dieſem Namen auf eine ſehr ähnliche Art, nur unter allmählich veränderten Geſtalten bis weit ins ſiebenzehnte Jahrhundert beybehalten worden.

So lange in der Muſik noch keine andere Vielſtimmigkeit bekannt war, als die, welche wir aus den Zeiten Hucbalds und Guido's kennen gelernt haben, in welcher alle Stimmen zugleich mit einander fortſchreiten, und keine von der andern abweich, keine zwey oder mehrere Töne ſang, während die andere oder die anderen nur einen Ton zu ſingen hatten, konnte eine ſolche Andeutung, ungeachtet ihrer Ungewißheit, Unbeſtimmtheit und Willkührlichkeit dennoch nothdürftig hinreichen. Aber auch nur nothdürftig; denn die geringſte Abweichung von dieſem höchſten Grad der Einfachheit mußte ſchon Verwirrung veranlaſſen, und wenn der Sänger nicht auswendig wußte, was und wie er zu ſingen hatte, ſo konnte unmöglich eine gehörige Uebereinſtimmung unter den verſchiedenen Stimmen Statt finden. Noch nothwendiger und unentbehrlicher wurde eine Verbeſſerung und Erweiterung der Tonzeichen, als allmählich in der Harmonie mehrere Intervalle gebraucht werden durften, mit welchen nicht immer ſo ſteif und geradeaus geſchritten werden konnte, als in der alten Diaphonie und im ſo genannten Organo geſchehen war. Mit Einem Worte, ſo wie die Kunſt in ſich ſelbſt erweitert wurde, mußte auch die Tonſchrift dieſer Erweiterung folgen, und ſo eingerichtet werden, daß ſie jene Erweiterungen ſo beſtimmt als möglich anzudeuten vermochte.

§. 4.

Der erſte, der den vorhandenen Nachrichten zu Folge eine ſolche Einrichtung der Tonſchrift gemacht, und dadurch den Weg zur Menſural- oder Figural-Muſik, auch überhaupt zur Erweiterung der Harmonie gebahnt hat, iſt Franco aus Cölln am Rhein geweſen. Um den Leſer mit der hierher gehörigen Lehre dieſes für die Muſik außerordentlich wichtigen und bedeutenden Mannes genau bekannt zu machen, wird es am zweckmäßigſten ſeyn, aus dem Werke, worin dieſe Erfindung und Verbeſſe-

rung gelehrt wird, und welches Gerbert in ſeiner Sammlung der alten muſikaliſchen Schriftſteller hat abdrucken laſſen, einen Auszug zu geben. Vorher aber ſoll von den Lebensumſtänden eines um die Muſik ſo verdienten Mannes, von der Zeit, in welcher er gelebt hat, von ſeinem Vaterland und von ſeinen gerechten Anſprüchen auf die Erfindung der Menſural-Muſik (die lange Zeit hindurch einem andern zugeſchrieben wurde) ſo viel Nachricht gegeben werden, als bey den beſten Schriftſtellern zu finden iſt.

§. 5.

Ueber das Vaterland des Franco ſind die Stimmen getheilt. Da er auf einigen Abſchriften ſeines Werks vom Menſural-Geſang *Franco Pariſienſis* genannt wird, ſo haben ihn einige dieſer Aufſchrift zu Folge wirklich für einen Franzoſen halten wollen. Die Verfaſſer der Hiſt. litter. de France Tom. VIII. halten ihn für einen gebornen Lütticher, weil er an der Cathedralkirche zu Lüttich Scholaſticus war. Allein es ſind weit gültigere Zeugniſſe vorhanden, die ihn zu einem gebornen Deutſchen, und zwar aus Cöln am Rhein machen. Sein eigenes Zeugniß hierüber muß unſtreitig am gültigſten ſeyn. Da man nun ein Compendium de diſcantu von ihm aufgefunden hat, welches anfängt: *Ego Franco de Colonia* etc. ſo könnte dieß allein ſchon hinreichend ſeyn, ſein Vaterland zu beſtimmen. Aber es fehlt auch nicht an anderen Zeugniſſen. Sigebert von Gembloux, aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, ſagt zwar nicht ausdrücklich, daß er ein geborner Deutſcher ſey, berichtet aber, daß er eines ſeiner Werke dem Erzbiſchoff Hermann zu Cöln zugeſchrieben habe,[2] woraus man wenigſtens ſchließen kann, daß er mit Cöln in einiger Verbindung geſtanden haben müſſe. Trithemius hingegen nennt ihn ausdrücklich einen Deutſchen, und erzählt übrigens die nehmlichen Umſtände von ihm, welche Sigebert angeführt hat.[3] Von Joh. Spadarius wird er ebenfalls *Germanus de Colonia*,[4] und von Donnus *Francone da Colonia* genannt.[5] Der letzte zählt dieſen Franco von Cöln ſogar ſchon unter die erſten und älteſten Contrapunktiſten, unter welche er aber wahrſcheinlich noch nicht gerechnet werden kann,[6] weil ſich in ſeinem Werk vom Menſural-Geſang nichts findet, was man zur Kunſt des Contrapunkts rechnen könnte, man müßte ihn denn deswegen darunter rechnen, weil er durch die Erfindung des Menſural-Geſangs allerdings die erſte Veranlaſſung dazu gegeben hat. Daß alſo Franco ein Deutſcher iſt, ſcheint in ſo weit ausgemacht zu ſeyn, als ſich ſolche Dinge nach Verlauf ſo vieler Jahrhunderte durch die meiſten und gültigſten Zeugniſſe ausmachen laſſen.

§. 6.

Ueber die Zeit, in welcher er gelebt hat, ſind die Meinungen ebenfalls verſchieden. Sigebert, Trithemius und einige andere geben die zweyte Hälfte des eilften Jahrhunderts an. So viel iſt gewiß, daß im Jahr 1066 ein Franco zu Lüttich an der Cathedralkirche als Scholaſticus ſtand, und

2) *Franco* Scholaſticus Leodienſis, religione et utraque litterarum ſcientia nominatus, quantum valuerit ſcribendo, notificavit poſteris. Amatores ſcientiae ſecularis taxent ejus ſcientiam ex libro, quem ſcripſit ad Hermannum Coloniae Archiepiſcopum, de quadratura circuli etc. Zuletzt heißt es: Nos laudamus eum, quia divinae ſcripturae invigilavit, et plura ſcripſit: ut de ratione compoti librum unum, et alia, quae ab aliis habentur. Vivebat 1060. *De Scriptor. eccleſiaſt.* Cap. 154.

3) *Franco* Scholaſticus Leodienſis Eccleſiae, natione Teutonicus, vir in divinis ſcripturis magnifice doctus, et in ſaecularium litterarum diſciplina eruditiſſimus, Philoſophus, Aſtronomus, et Computiſta inſignis, et non minus religione quam ſcientia venerabilis etc. Claruit ſub Henrico imperatore tertio. Anno MLX. *De Scriptor. eccleſiaſt.* Nr. 346.

4) Muſices ac Bartolomei Rami defenſio. 1491.

5) Diſcorſo ſopra le conſonanze, pag. 257.

6) Primi Contrapuntiſti, o per antichità, come *Franzone da Colonia*, o per riputazione, come *Pietro Aron*. Loc. cit.

1083 daſelbſt noch am Leben war. Dieß bezeugen die Verfaſſer der Hiſtoire litter. de France ausdrücklich, bemerken aber dabey, daß man ihn häufig mit einem Abt zu Afflighem, der mit ihm gleichen Namen führte, verwechſelt habe.[7]) Martini ſetzt ihn ebenfalls ins eilfte Jahrhundert,[8]) iſt aber ſeiner Sache ſo ungewiß, daß er ihm an einer andern Stelle ſeiner Geſchichte der Muſik, nebſt dem Marchetto von Padua, und dem Johann de Muris das dreyzehnte und vierzehnte Jahrhundert anweiſt.[9]) Marpurg geht hierin noch weiter, und will ihn ſogar ins vierzehnte Jahrhundert ſetzen, weil man die erſte Erwähnung ſeiner Erfindung beym Marchetto von Padua finde, der nicht, wie man gemeiniglich angenommen hat, 1274, ſondern unter der Regierung des Königs Robert von Neapel zwiſchen 1309 und 1344 gelebt habe.[10]) Da indeſſen die Verf. der Hiſt. litter. de France am angezeigten Ort ausdrücklich denjenigen Franco, welcher bis 1083 zu Lüttich als Scholaſticus gelebt hat, als den muſikaliſchen Schriftſteller angeben, von welchem eine Anweiſung zum Figural-Geſang auf uns gekommen iſt, da ſie nicht nur dieſe Anweiſung, ſondern auch noch andere Traktate theils muſikaliſchen theils andern Inhalts entweder ſelbſt geſehen, oder aus den zuverläſſigſten Quellen, aus Cave, Oudinus, Mabillon, Miräus, Montfaucon, und aus den Catalogen der Engliſchen und Irländiſchen Manuſcripten-Sammlungen ꝛc. angezeigt haben, ſo geht man wahrſcheinlich am ſicherſten, wenn man ſich hierin lieber an ihre Angaben, als an die Muthmaßungen anderer hält, welchen bey weitem nicht ſo viele litterariſche Hülfsmittel und Quellen zu Gebote ſtanden, als jenen. Wir nehmen daher die zweyte Hälfte des eilften Jahrhunderts als die wahre Zeit an, in welcher Franco, oder (wie ihn Mattheſon in der Crit. muſ. T. I. S. 274. nennt) Frank von Cölln gelebt hat.

§. 7.

Die Anſprüche, welche Franco auf die Erfindung des Menſural-Geſangs zu machen hat, gründen ſich theils auf Zeugniſſe, theils auf die Zeit, in welcher er gelebt hat, und auf den Inhalt desjenigen Werks ſelbſt, welches bis auf unſere Zeiten gekommen iſt. Die Zeugniſſe, welche in ſeinem Werke enthalten ſind, werden wir in den nächſten §§ kennen lernen; aber dasjenige Zeugniß, welches ſelbſt derjenige gegeben hat, welchem bisher die Ehre widerfahren iſt, ſtatt des Franco für den Erfinder des muſikaliſchen Zeitmaßes gehalten zu werden, gehört hierher. Unter den Manuſcripten der Königin von Schweden im Vatican zu Rom hat man nehmlich ein *Compendium Joannis de Muribus* gefunden, deſſen Inhalt ſich außer andern zur praktiſchen Muſik gehörigen Dingen, auch auf die Erklärung der verſchiedenen Notenfiguren in Rückſicht auf ihre Dauer erſtreckt. Der Eingang wird mit einer kurzen chronologiſchen Liſte älterer Tonkünſtler gemacht, welche von ihren Nachkommen für Erfinder gehalten worden ſind. Die Hauptperſonen ſind Tubal, Pythagoras, und Boethius: ſodann folgt Guido der Mönch, von welchem der Verfaſſer ſagt; er habe die Scala, welche man Monochordum nenne, eingerichtet, und die Noten auf Linien und Spatia geſetzt. Nach ihm aber habe Magiſter Franco das Maß der verſchiedenen Notenfiguren im Geſange erfunden. Die Stelle iſt folgende:

7) *Francon*, que pluſieurs modernes confondent avec l'Abbé d'Afflighem de meme nom, en eſt fort different, et par le caractere de ſon etat, et par le tems, auquel il a fleuri. 1083 il etoit encore en vie. 1066 il etoit revetu de la dignité de Scholaſtique de la Cathédrale a Liege. Tom. VIII. pag. 124.

8) Francone di Parigi, che ſcriſſe probabilmente nel XI Secolo. *Storia della Muſica*, T. I. pag. 169. Not. 7.

9) Ebend. pag. 188. Not. 73.

10) Hiſtoriſch-kritiſche Beyträge, B. V. S. 373.

„— Deinde Guido monachus qui compoſitor erat grammatis qui monochordum dici„tur, voces lineis et ſpaciis dividebat. *Poſt hunc Magiſter Franco, qui invenit in „Cantu Menſuram figurarum.*

Die Anſprüche des Franco auf die Erfindung des muſikaliſchen Zeitmaßes werden auch noch durch verſchiedene andere Schriftſteller beſtätigt. Marchettus von Padua, der ſein Lucidarium in arte muſicae planae nach der Meinung der meiſten im Jahr 1274 geſchrieben haben ſoll, führet den Franco in dieſem Werk zwar nur überhaupt als einen muſikaliſchen Schriftſteller an, indem er eine Definition des Worts Diſcantus mit dem Anſehen deſſelben unterſtützt, und ſagt: der Diſcant ſey nach Franco's lehre der Zuſammenklang verſchiedner Melodien. (Diſcantus, ſecundum Magiſtrum Franconem, eſt diverſorum cantuum conſonantia.) Dieſe Definition iſt wirklich im zweyten Kapitel des Fraconiſchen Werkes enthalten. In einem andern Werk des Marchettus, welches den Titel: Pomerium muſicae menſuratae führt, wird aber des Franco öfterer Erwähnung gethan und zwar mit einer Art, woraus man ſehen kann, daß er in dieſer Materie für eine Hauptperſon gehalten würde. Unter der Aufſchrift: Quomodo ſcribi et ſignari debeant pauſae ſecundum antiquos, wird er ſogar unter die Alten gerechnet. Man kann hieraus folgern, daß er eine ziemlich lange Zeit vor dem Marchettus gelebt haben müſſe. Burney gedenkt eines Manuſcripts aus der Bodleniſchen Sammlung, welches einem Thomas oder John von Teukesburi zugeſchrieben wird, und welches ins Jahr 1351 gehören ſoll, worin ein eignes Kapitel mit der Ueberſchift: *De Figuris inventis a Franſone*, befindlich iſt. Was aber am meiſten beweiſt, daß die Erfindung des Zeitmaßes nicht dem Johann von Muris gehören könne, iſt ein Commentar über die Muſica menſurabilis des Franco von Robert de Handlo, welcher im Jahr 1326. alſo ſelbſt noch vor der Zeit geſchrieben iſt, welche man gewöhnlich als den Zeitpunkt angiebt, in welchem Muris dieſe Erfindung gemacht haben ſoll. Wir werden in der Folge dieſen Commentar näher kennen lernen. Andere ältere muſikaliſche Schriftſteller, deren Werke gedruckt ſind, erwähnen des Franco ebenfalls als Erfinder des Zeitmaßes. Der älteſte unter ihnen, Franchinus Gafor, erwähnt ſeiner im zweyten Buch ſeiner Pract. muſ. am häufigſten. Im dritten Kapitel ſagt er: „inde minimum tempus muſicum, ut Franconis ſententia utar, non dicitur quodcumque minimum: ſed quod eſt minimum in plenitudine vocis etc." Im vierten Kapitel: „*Franco* enim et Philiphus de Caſerta, nec non et Joannes de Muris atque Anſelmus — longam plicam aſcendentem atque brevem utrimque caudaras ducunt." Im fünften Kapitel: „Eſt autem proprietas ſecundum *Franconem* ordinata conſtitutio et poſitio principiis ligaturarum in cantu piano a primis auctoribus attributa." Und: „Sunt enim ut *Franconi* et Anſelmo cunctisque muſicis placet omnes mediae breves." Im dritten Buch eben dieſes alten Schriftſtellers, welches de Contrapuncto et ejus elementariis vocibus handelt, wird Franco ſogar als Contrapunktiſt angeführt und ſein Zeugniß über eine gewiſſe dahin gehörige Materie beygebracht: „quod quidem et a *Franchone* aſſertum eſt." Ueberall ſteht Franco an der Spitze, wenn von dem muſikaliſchen Zeitmaß, oder von dem muſikaliſchen Zeitmaß, oder von ſolchen Verbeſſerungen, die daraus entſtanden ſind, die Rede iſt. Neuere Zeugen brauchen hierüber nicht angeführt zu werden, da die Anſprüche des Franco durch die bisher angeführten hinlänglich erwieſen ſind.

§. 8.

Die Verfaſſer der Hiſt. litter. de Fr. ſagen von ihm, er habe über Muſik und über den Kirchengeſang geſchrieben; (*Francon* a auſſi ecrit ſur la Muſique et le plein - Chant.) man finde unter den Manuſcripten verſchiedener Bibliotheken einige ſeiner Werke über dieſes Fach der litteratur; in der Abtey de Lira in der Normandie befinde ſich ein Manuſcript in Folio mit dem Titel: *Ars Magiſtri Fran-*

Franconis de Muſica menſurabili; und man ſcheine nicht zweifeln zu können, daß dieſer ſo genannte Magiſter Franco mit dem Scholaſticus dieſes Namens eine und eben dieſelbe Perſon ſey; (Il ne paroit pas qu'il puiſſe y avoir de doute, que ce Francon qualifié Maitre ne ſoit le meme, que le Scholaſtique de ce nom.) eben ſo müſſe man von einem andern Traktat urtheilen, welcher ſich in der Bodleniſchen Manuſcripten-Sammlung befinde, ſechs Kapitel enthalte, und den Titel führe: *Magiſtri Franconis Muſica;* in der nehmlichen Sammlung ſey von eben dieſem Verfaſſer noch ein anderes Werk vorhanden, unter dem Titel: *Compendium de Diſcantu tribus capitibus.*

Dieſe drey hier angegebenen verſchiedenen Werke ſcheinen aber nur ein einziges auszumachen. Die ſechs Kapitel des zweyten Werks aus der Bodleniſchen Sammlung ſind wenigſtens faſt wörtlich in dem beym Gerbert abgedruckten Traktat enthalten, und wahrſcheinlich werden die drey Kapitel des Compendii de diſcantu ebenfalls nichts andres ſeyn, als die über eben dieſe Materie in dem Gerbertſchen Abdruck befindlichen Kapitel. Man hat alſo wahrſcheinlich in dem Gerbertſchen Abdruck alles beyſammen, was Franco nach Angabe der Verf. der Hiſt. litt. de Fr. über Muſik überhaupt, und über den Menſural-Geſang insbeſondere geſchrieben haben ſoll. Ein Auszug daraus mit einigen Anmerkungen und Vergleichungen begleitet, wird dieſe Meinung beſtätigen.

§. 9.

Das Werk führt in der Gerbertſchen Ausgabe den Titel: *Franconis Muſica et cantus menſurabilis*, und beſteht außer einer kurzen Einleitung aus 12 Kapiteln. In der Einleitung wird geſagt: „Da die Muſica plana von einigen Philoſophen ſchon hinlänglich abgehandelt, und ſowohl theoretiſch als praktiſch erklärt ſey, nehmlich theoretiſch von Boetius, praktiſch von Guido, und was beſonders die Tropen betrifft, vom h. Gregorius, ſo wolle er nun (Franco) auf Bitte einiger Großen von der Menſural-Muſik handeln, vor welcher die Muſica plana aber den Vorrang habe.“ (idcirco nos de menſurabili muſica, quam ipſa plana muſica praecedit tamquam principalis ſubalternativam, ad preces quorumdam magnatum tractare volentes etc.) „Es ſage aber niemand, fährt er fort, daß ich dieſes Werk bloß aus Anmaßung, oder vielleicht nur zu meiner eigenen Bequemlichkeit unternommen habe, es iſt wirklich aus offenbarer Nothwendigkeit, zur leichtern Ueberſicht der Zuhörer, und zum Unterricht derjenigen geſchehen, welche einen Menſural-Geſang aufſchreiben wollen. Denn ob es gleich ſowohl unter den alten als neuern Schriftſtellern viele giebt, die von der Menſural-Muſik recht gute Regeln gegeben haben, ſo haben ſie doch in andern Dingen, beſonders in zufälligen Umſtänden ſo viele Irrthümer und Fehler, daß ſie einiger Zurechtweiſungen und Verbeſſerungen bedürfen, weil ſonſt die Kunſt ſelbſt durch ſolche Irrthümer und Mängel verlieren könnte. Wir wollen daher die Menſural-Muſik kürzlich abhandeln, das, was andere Gutes darüber geſagt haben, nicht verwerfen, ihre Irrthümer aber zerſtreuen und vermeiden, und wenn wir etwas Neues erfunden zu haben glauben, es mit guten Gründen unterſtützen und beweiſen.“[11]) Franco macht hier keinen Anſpruch auf die völlige Erfindung der Menſural-Muſik;

11) Ne forte dicat aliquis, nos hoc opus propter arrogantiam, vel forte propter proprium tantum commoditatem incepiſſe, ſed vere propter evidentem neceſſitatem, et auditorum facillimam apprehenſionem, nec non et omnium notatorum ipſius menſurabilis muſicae perfectiſſimam inſtructionem. Quoniam cum videremus multos, tam novos quam antiquos, in artibus ſuis de menſurabili muſica multa bona dicere, et e contrario in multis, maxime in accidentibus ipſius ſcientiae, deficere et errare; opinioni eorum fore exiſtimavimus ſuccurrendum; ne forte propter defectum et errorem praedictorum ſcientia praedicta detrimentum pateretur. Proponimus ergo ipſam menſurabilem muſicam ſub compendio declarare; bene dicta aliorum non recuſabimus interponere, errores quoque deſtruere et fugare: *et ſi quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus ſuſtinere et probare.*

schon vor ihm sind Anlagen dazu gemacht, und vieles scheint darüber schriftlich vorhanden gewesen zu seyn. Aber dieß war alles noch mit so vielen Irrthümern untermischt; er ordnete daher, verbesserte, setzte etwas Neues hinzu, und gab dadurch der ganzen Sache eine Gestalt und Brauchbarkeit, die sie vor seiner Zeit noch nicht hatte.

Ein alter lateinischer Schriftsteller über Musik, welchen **Burney** unter der Cottonschen Manuscripten-Sammlung gefunden hat, bestimmt daher das Verdienst des **Franco** um das musikalische Zeitmaß so richtig, als es vielleicht nur immer bestimmt werden kann, in folgender Stelle: — „*Non enim erat Musica iune mensurata, sed paulatim crescebat ad mensuram, usque ad tempus Franconis, qui erat Musicae mensuratae primus auctor approbatus.*" Hist. of Mus. Vol. II. S. 182.

Das erste Kapitel handelt de definitione musicae mensurabilis, et ejus speciebus. Die Definition lautet so: „Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus." Hierauf wird erklärt, was Mensur und was Tempus sey. **Mensur** ist die Dauer, Länge und Kürze eines jeden Figural-Gesangs; im Choralgesang wird eine solche Mensur nicht beobachtet. Tempus ist sowohl ein bestimmtes Maß eines ausgehaltenen Tones, als des Gegentheils davon, nehmlich einer Pause. Ich rechne auch die Pausen hierher, sagt **Franco**, weil sonst zwey verschiedene Gesänge, deren einer Pausen, der andere aber keine Pausen enthält, nicht im gehörigen Verhältniß gesungen werden können.[12]) Wenn der Sinn dieser Stelle richtig getroffen ist, so muß man zu Franco's Zeiten schon den figurirten Contrapunkt gekannt und ausgeübt haben, denn zwey zugleich gesungene Melodien, deren eine Pausen hat, während die andere ohne Pausen fortgeht, gehören nicht mehr in den einfachen Contrapunkt, in welchem Note gegen Note steht, und eine Stimme mit der andern in gleichen Schritten fortgeht.

Ferner theilt **Franco** die Mensural-Musik in die ganz abgemessene, und nur zum Theil abgemessene ab. Zur ersten rechnet er den **Discantus**, weil er in allen seinen Theilen das Zeitmaß beobachtet; zur andern aber das **Organum**, in so fern es in jedem Theil abgemessen wird. Er nimmt aber ein doppeltes Organum an, nehmlich ein eigentliches und ein gemeines. Das eigentliche nennt er organum duplum oder das reine Organum; das gemeine aber einen jeden Kirchengesang, worin Zeitmaß beobachtet wird.[13])

Das **Organum** scheint überhaupt die erste **Veranlassung** zu einer genauern Zeitabtheilung gegeben zu haben. So lange ein ganzer Chor von Sängern bloß einstimmig singt, ist diese Zeitentheilung so gar nothwendig nicht; so bald aber in verschiedenen Intervallen zugleich, sey es auch nur in Quinten, Quarten und Octaven, eine gehörige Uebereinstimmung Statt finden soll, muß unter den Sängern eine Uebereinkunft getroffen werden, nach welcher sich jeder richten muß, wenn sie alle gehörig zusammen treffen sollen oder wollen. Hieraus ist erklärlich, daß man wahrscheinlich schon bey der Hucbaldschen Diaphonie und dessen Organo ein gewisses, freylich noch sehr einfaches und gleiches Maß habe beobachten müssen. Da nun zur Zeit des **Guido** schon einige durchgehende Intervallen

12) *Mensura* est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cujuslibet cantus mensurabilis manifestans. Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura. *Tempus* est mensura tam vocis prolatae, quam ejus contrarii, scilicet vocis omissae, quae pausa communiter appellatur. Dico autem, pausam tempore mensurari, quia alter duo cantus diversi, quorum unus cum pausis, alter sine pausis sumeretur, non possent proportionaliter ad invicem consequari.

13) Dividitur autem mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter, et partim mensurabilem. Mensurabilis simpliciter est discantus, eo quod in omni Parte sui tempore mensuratur: partim mensurabilis dicitur organum pro tanto, quod in qualibet parte sui mensuratur. Et est secundum, quod organum est vel dicitur dupliciter, scilicet proprie et communiter. Est enim organum proprie sumtum, organum duplum, quod purum organum dicitur: communiter vero organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus.

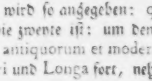
eingeführt wurden, wobey ein gewiſſes Einverſtändniß unter den Sängern noch nothwendiger wurde, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß man um dieſe Zeit auch angefangen haben werde, eine ſolche Uebereinkunft durch verabredete oder geſchriebene Zeichen noch näher und ſorgfältiger zu beſtimmen. So iſt es allmählich fortgegangen, bis man endlich durch öftere Verſuche zur Erreichung eines ſolchen Zwecks dahin gekommen iſt, die bisherigen einzelnen Erfahrungen zu ſammeln, die beſſeren auszuwählen, die minder guten auf die Seite zu werfen, und das Brauchbarſte für die damalige Beſchaffenheit der Kunſt ſo mit einander zu vereinigen, wie es Franco zuerſt gethan hat.

Im zweyten Kapitel wird eine Definition von dem Worte Diſcantus gegeben. Diſcantus iſt der Zuſammenklang verſchiedener Melodien, wobey dieſe verſchiedenen Melodien durch Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zuſammen gemeſſen, und in den Noten durch verſchiedene Figuren angedeutet werden. Er iſt dreyerley, das heißt: er beſteht aus Noten von gleicher Länge, er iſt abgeriſſen, welcher Ochetus genannt wird, oder er iſt gebunden.[14])

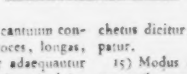
Das dritte Kapitel handelt de modis cujuslibet diſcantus. Ein modus iſt die Darſtellung eines durch lange und kurze Zeiten abgemeſſenen Klangs. Die Modi aber werden von verſchiedenen Muſikern auf eine verſchiedene Art gezählt und geordnet. Einige nehmen ihrer ſechs an, andere ſieben, wir aber nur fünf, (ſagt Franco) weil ſich alle andere auf dieſe zurückführen laſſen.[15])

Modus iſt hier nichts anderes, als ein Tonfuß, oder ein muſikaliſcher Rhythmus, und bezieht ſich keinesweges auf das Verhältniß der Töne in Rückſicht auf Höhe und Tiefe, ſondern bloß auf ihre verſchiedene Zuſammenſetzung in Rückſicht auf die Dauer, oder Länge oder Kürze derſelben. So iſt z. B. ein Jambus, das heißt: die Zuſammenſetzung eines langen und kurzen Tones ein Modus nach dem Sinn des Franco. Seine eigene Erklärung wird dieß deutlicher machen.

Der erſte Modus ſchreitet in lauter Longis fort, z. B.



Unter dieſen rechnet Franco auch die Zuſammenſetzung eines ſolchen Tonfußes, welcher aus einer Longa und aus einer Brevi beſteht, z. B.

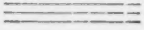


aus zwey Urſachen. Die erſte Urſache wird ſo angegeben: quia iſti duo in ſimilibus pauſationibus uniuntur, ich begreife ſie aber nicht; die zweyte iſt: um den Streit der alten und neuern Muſiker über dieſe Sache beyzulegen, (propter antiquorum et modernorum controverſiam compeſcendam) Der zweyte Modus ſchreitet in der Brevi und Longa fort, nehmlich ſo:

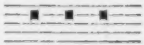
14) Diſcantus eſt aliorum diverſorum cantuum conſonantia, in qua illi diverſi cantus per voces, longas, breves vel ſemibreves proportionabiliter adaequantur et in ſcripto per diverſas figuras proportionari ad invicem deſignantur. Diſcantus ſic dividitur. Diſcantus alius ſimpliciter prolatus, alius truncatus, qui Ochetus dicitur: alius copulatus, qui copula nuncupatur.

15) Modus eſt cognitio ſoni, longis brevibusque temporibus menſurati. Modi autem a diverſis diverſimode numerantur et ordinantur. Quidam enim ponunt ſex, alii ſeptem, nos quinque, quia ad hos quoque omnes alii reducuntur.

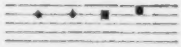
Der dritte Modus beſteht aus einer Longa und zwey Brevibus:



Der vierte Modus hat zwey Breves und eine Longa, z. B.



und der fünfte zwey Semibreves und zwey Breves:



Im vierten Kapitel de figuris ſive ſignis cantus menſurabilis wird eine Figur oder Note als Darſtellung eines in einem gewiſſen Modo abgemeſſenen Tones erklärt, und hieraus ſey es klar, wird hinzu geſetzt, daß der Modus durch die Figuren, nicht aber umgekehrt, wie einige behauptet haben, angedeutet werden müſſe.[16]) Einige Figuren ſind einfach, andere zuſammen geſetzt. Die zuſammen geſetzten ſind ligaturen. Der einfachen ſind drey Arten: nehmlich die Longa, Brevis und Semibrevis. Die Longa iſt wiederum dreyerley, nehmlich Longa perfecta, imperfecta und die doppelte Longa. Die erſte iſt die vorzüglichſte, weil in ihr die andern begriffen ſind, und auf ſie zurückgeführt werden können. Sie wird deßwegen perfecta genannt, weil ſie drey Zeiten oder Tempora enthält. Denn die dreyfache Zahl ſey die vollkommenſte, ſagt hier der fromme Mann, weil ſie ihren Namen von der Dreyeinigkeit, als der höchſten Vollkommenheit erhält. Die Figur dieſer Note iſt viereckig, und hat auf der rechten Seite einen heruntergehenden Strich, um ihre länge anzudeuten, z. B. Die Longa imperfecta gilt unter der nehmlichen Geſtalt nur zwey Tempora, und heißt deßwegen imperfecta, weil ſie nie ohne die Brevis vor oder hinter ſich gefunden wird. Hieraus erhellet, daß diejenigen irren, welche ſie rectam nennen, weil das, was ganz und vollkommen iſt, für ſich allein beſtehen muß.[17]) Die doppelte Longa iſt ſo geſtaltet, das heißt: ſie wird noch einmal ſo groß gemacht, als die einfache, und ihr Werth von zwey langen in einen Körper zuſammen gezogen. Dieß geſchieht deßwegen, damit der Gang des gleichen Geſangs in den Tenorſtimmen nicht unterbrochen werde.[18]) Die Brevis iſt viereckig und ganz ungeſchwänzt: Franco giebt zweyerley Arten davon an, deren eine er bloß Brevem, die andere aber alteram Brevem nennt; wahrſcheinlich ſoll darunter die perfecta und imperfecta verſtanden werden. Die Semibrevis iſt major und minor, und wird ſo gezeichnet:

Dieß ſind die vier Notengattungen, welche Franco annimmt, nehmlich die doppelte Longa, welche nach ihm Maxima genannt wurde, die Longa, die Brevis und die Semibrevis.[19])

15) Figura eſt repraeſentatio vocis in aliquo modorum ordinatae: per quod patet, quod Figurae debent ſignare modos, et non e contrario, quemadmodum quidam poſuerunt.

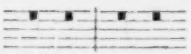
17) Longa vero imperfecta ſub figuratione perfectae duo tantum tempora valet: et pro tanto dicitur imperfecta, quia ſine adjutorio brevis praecedentis vel ſubſequentis nullatenus invenitur. Ex quo patet, quod illi peccant, qui eam rectam appellant, cum illud, quod rectum eſt, poſſit per ſe ſtare.

18) — quae idcirco in uno corpore duplicantur, ne ſeries plani cantus ſumti in tenoribus disrumpatur.

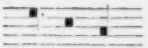
19) Kleinere Notengattungen ſind nach und nach hinzu geſetzt worden. *Hawkins* (Vol. II.) führt eine Stelle aus einem alten Mſpt. an, welches einem gewiſſen Thomas de Walſingham zugeſchrieben wird, welcher

Im fünften Kapitel wird von der Zuſammenſetzung dieſer Figuren „de ordinatione figurarum ad invicem“ gehandelt. Von der Art ihrer Zuſammenſetzung hängt der Werth derſelben ab. Wenn auf die Longa noch eine Longa folgt, ſo gilt die erſte drey Tempora, und wird Longa perfecta genannt, ſie ſey nun in Pauſen oder in Noten vorgeſtellt.

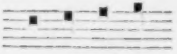
Wenn aber eine Brevis auf die Longa folgt, ſo kommt es darauf an, ob nur eine oder ob mehrere folgen. Folgt nur eine **Brevis**, ſo gilt alsdann die Longa nur zwey Tempora und wird imperfecta genannt, z. B.



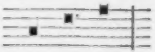
Findet ſich aber zwiſchen der Longa und Brevi ein Punkt, welcher ſignum perfectionis oder auch diviſio modi genannt wird, ſo iſt alsdann die Longa wieder perfecta, die Brevis aber imperfectionirt hernach die darauf folgende Longa, z. B.



Wenn mehrere Breves, zwey, drey, vier, fünf ꝛc. auf die Longa folgen, ſo iſt bey zweyen die Longa perfect, z. B. ausgenommen, wenn ihr eine einzelne Brevis vorgeht, z. B.



Von zwey Brevibus wird die erſte recta, die andere aber altera genannt. Die Brevis recta enthält ein einziges Tempus, die Brevis altera aber iſt der imperfectionirten Longa gleich, dem Werthe nach wird ſie indeſſen durch ihre Figur verſchieden. Ein einziges Tempus iſt der kleinſte Theil eines vollen ganzen Tones. (Unum tempus adpellatur, quod eſt minimum in plenitudine vocis.) Man wird hierunter den vierten Theil einer ganzen Taktnote zu verſtehen haben. Wird aber zwiſchen die beſagten zwey Breves ein Punkt geſetzt, z. B.



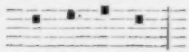
ſo wird alsdann aus der Longa eine Brevis, und die übrigen Breves werden alle Breves rectae. Dieſer Fall kommt aber ſelten vor, ſetzt Franco hinzu.

ums Jahr 1400 florirt haben ſoll, worin der Erfinder und der erſte Gebrauch der erſtern hinzu gekommenen Notengattung, nehmlich der *Minima* beſchrieben iſt. In dieſer Stelle heißt es: „Figura vero minimae eſt corpus oblongum ad modum loſengae gerens tractum recte ſupra capite qui tractus ſignum minitantis dicitur, ut hic: ♩ ♩ ♩. De minima vero Magiſter *Franco* mentionem in ſua arte non facit, ſed tantum de longis et brevibus, ac ſemibrevibus. Minima autemin *Navarra* (ein Engliſcher muſ. Schriftſteller überſetzt dieß Navarra, und ſagt, dieſe Erfindung ſey daſelbſt von einem gemiſſen Prieſter gemacht worden.) ſ. *Morley's* Introduction to practial Muſ.) inventa erat, et a *Philippo de Vitriaco*, qui filos totius mundi muſicorum, adprobata et uſitata, qui autem dicunt praedictum Philippum crochatum ſive ſemininimam aut dragmam feciſſe aut ein conceſſiſſe, errant, ut in nocetis ſuis manifeſte adparet. “

20) Si vero longam ſequitur brevis, hoc eſt multipliciter, quoniam ſola, vel plures: ſi ſola, tunc longa eſt ut duorum temporum, et dicitur imperfecta, niſi inter illas duas, ſcilicet longam et brevem, ponatur quidam tractulus, qui ſignum perfectionis dicitur, qui et alio nomine diviſio modi adpellatur: et tunc Longa perfecta eſt, et brevis imperficit longam ſequentem etc.

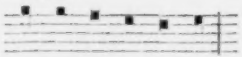
Wenn drey Breves zwiſchen zwey Longis kommen, z. B.

ſo iſt es hier der nehmliche Fall wie vorher, wenn nicht die Brevis altera in zwey rectas getheilt wird. Wird aber zwiſchen die erſte und die zwey folgenden Breves ein Punkt geſetzt, ſo:

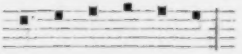


ſo wird alsdann die erſte Longa von der erſten Brevi imperfectionirt, und die erſte der zwey übrigen Breven wird eine recta, die andere aber eine altera.[21]) Drey Tempora, ſie mögen nun in einem, oder in verſchiedenen Accenten geſungen werden, machen eine Perfection aus.[22])

Bey mehrern als drey Brevibus, z. B.

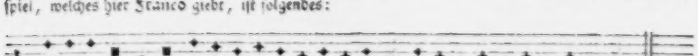


iſt allemal die erſte Longa imperfect, ſie habe denn einen Punkt hinter ſich, als:



Von den folgenden Brevibus iſt aber jede eine recta, wenn ihrer noch drey ſind, weil der numerus ternarius die Perfection beſtimmt. Bleiben aber nur zwey Breves übrig, ſo wird die letztere Brevis altera genannt, und bleibe nur eine einzige, ſo iſt ſie eine recta, und die letzte Longa wird von ihr imperfectionirt.

Was bisher von den Brevibus geſagt iſt, gilt auch die Semibreves. Aber weniger als drey, und mehr als neun gleiche können ihrer nicht auf eine Brevis recta gezählt werden, weil ſie alle Semibreves minores ſind, und jede nur den kleinſten Theil einer Brevis recta ausmacht.[23]) Das Beyſpiel, welches hier Franco giebt, iſt folgendes:



Auch können nicht weniger als zwey ungleiche, nehmlich eine Semibrevis minor und major darauf gerechnet werden. Die eine wird Semibrevis major genannt, weil ſie zwey minores in ſich enthält, z. B.

21) Sed ſi inter primam brevem et duas ſequentes divitio modi apponatur, tunc prima longa ab illis a prima brevi imperficitur, ſecundarum autem brevium ſequentium prima ſit recta, altera vero alteratur.

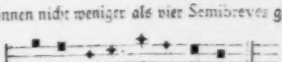
22) Et nota, quod tria tempora, tam uno accentu quam diverſis prolata, unam perfectionem conſtituunt.

23) Sed nota, ſemibrevium paucieres quam tres, vel plures quam novem aequales, pro recta brevi non poſſe accipi, quare quaelibet minor ſemibrevis dicitur eo quod minima pars eſt ipſius rectae brevis.

Wenn aber unmittelbar auf zwey Semibreves drey andere folgen, oder umgekehrt, wie hier:

ſo muß der Punkt hinter drey und zwey, oder umgekehrt geſetzt werden, wie an dem eben gegebenen Beyſpiele zu ſehen iſt.

Auf die Brevis altera können nicht weniger als vier Semibreves gerechnet werden, z. B.



und nicht mehr als ſechs, z. B.

weil die Brevis altera zwey rectas in ſich begreift. Hieraus erhellet der Fehler derjenigen, ſetzt Franco hinzu, welche bisweilen drey und bisweilen zwey Semibreves für eine Brevis altera ſetzen.[24])

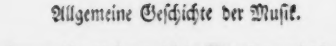
So verwirrt dieſe Lehre iſt, ſo habe ich doch das Weſentlichſte derſelben hier ausziehen wollen, um einem Leſer, der vielleicht Luſt hätte, ſich den Kopf ein wenig daran zu zerbrechen, die Materialien dazu an die Hand zu geben. Die fünf Modi, welche im dritten Kapitel erklärt werden, ſind ſehr verſtändlich und begreiflich: es ſind im Grunde nur fünf verſchiedene Klangfüße, auf welche ſich mehrere, die noch möglich ſind, ſämmtlich zurückführen laſſen. Aber die Zuſammenſetzung dieſer Füße, wobey jede einzelne Notengattungen nie einen beſtimmten, ſondern ſtets einen veränderten Werth bekommt, je nachdem ſie mit andern Notengattungen vor oder nach ſich begleitet wird, iſt ſo ſchwer zu begreifen, und hat im Grunde noch ſo viel Schwankendes und Unbeſtimmtes, daß es theils außerordentlich ſchwer wird, ſie nur einiger Maßen durchzuſehen, theils auch in unſeren Zeiten kaum die Mühe belohnen möchte, die daran gewendet werden müßte, wenn ſie völlig deutlich dargeſtellt werden ſollte.

Die Hauptſchwierigkeit liegt in der ſo genannten Perfection und Imperfection. Perfect iſt eine Note, wenn ſie den Werth von drey Noten der zunächſt auf ſie folgenden Gattung bekommt. So lange zwey oder mehrere Noten von einerley Art auf einander folgen, ſind ſie alle perfect, das heißt: jede größere begreift den Werth von drey kleinen in ſich. So bald aber eine kürzere Note vor oder hinter einer Längern ſteht, ſo wird die lange dadurch imperfect, das heißt: ſie gilt nur ſo viel, als zwey der zunächſt auf ſie folgenden Notengattung, und was ſie dann von ihrem vollkommenen Werth verliert, muß durch die vor oder hinter ihr ſtehende kurze Note erſetzt werden. So weit geht alles gut, und iſt ſehr begreiflich. Eine Brevis vor einer Longa gilt ſodann ein Tempus und die Longa drey, welches zuſammen gerade eine Art von unſerm Takt ausmacht, nehmlich: , oder in neueren Notenzeichen: Eine Brevis hinter einer longa bleibt zwar immer im Werth der Brevis, ſie imperfectionirt aber die vorhergehende longa. Daher muß dieſe longa nun ein ſignum perfectionis oder divifionis modi bekommen, wenn ſie ihren vorigen Werth erhalten ſoll, z. B. oder in neueren Noten: .

24) Per quod patet quorumdam mendacium, qui quandoque tres semibreves pro altera brevi ponunt, aliquando vero duas.

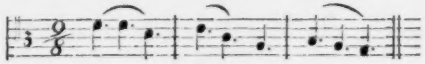
Um fernere Unterſuchungen über dieſe verwickelte Materie zu erleichtern, die genau genommen die Grundlage der Notenſchrift bis ſpät ins ſiebenzehnte Jahrhundert geblieben iſt, deren Kenntniß daher noch immer wenigſtens nicht ganz entbehrt werden kann, wenn wir Tonſtücke aus den Jahrhunderten nach Franco bis zum Anfang des achtzehnten entziffern, und ihren Werth gehörig kennen lernen wollen, mag ein Verſuch die bisher gegebenen Beyſpiele, nach deſſen eigenen Regeln in neuere Noten zu überſezen, vielleicht nicht undienlich ſeyn.

Wenn eine Longa auf die andere folgt, ſo ſoll nach Franco's Regel die erſte in einem Accent drey Tempora bekommen. Das gegebene Beyſpiel:



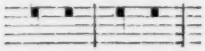
Tu Beth - le - hem.

würde demnach in neueren Noten folgendes Anſehen und Verhältniß haben müſſen:



Tu Beth - le - hem.

Wenn nach der Longa eine Brevis folgt, ſo iſt die Longa imperfect, gilt folglich nur zwey Breves, nehmlich nach alter Art:

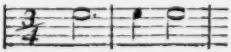


und nach neuer:

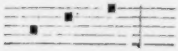
Iſt aber ein Punkt hinter der Longa, z. B.

ſo wird die erſte dadurch wiederum perfectionirt, die letzte Longa aber durch die vorhergehende Brevis imperfectionirt. Demnach würde dieſer Satz in neueren Noten ſo ausſehen müſſen:

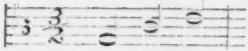
Wenn zwey Breves nach einer Longa folgen, ſo iſt die Longa perfect, es ſey denn, daß eine einzelne Brevis vor ihr hergehe. Iſt aber dieß nicht der Fall, ſo muß folgender Satz: in neueren Noten ſo ausſehen:



weil die erſte nach der Longa folgende Brevis eine recta (die nur ein Tempus hat), die zweyte aber eine Brevis altera iſt, die der imperfectionirten Longa dem Werthe nach gleich kommt, und nur in der Figur von derſelben verſchieden iſt. Wäre aber zwiſchen dieſen zwey Brevibus ein Punkt befindlich, dann würde aus der Longa eine Brevis und die übrigen Breves würden Breves rectae, z. B.

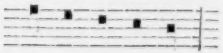


oder in neueren Noten:

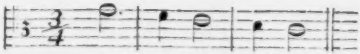


Iſt es nicht zu verwundern, daß man in ſo einfache Dinge ſo viele Verwirrung gebracht hat? Warum nicht drey gleiche Zeichen, wenn ſie doch alle drey einerley Werth haben ſollen? Freylich ſagt Franco von dieſem Fall insbeſondere, daß er nur ſelten vorkomme; aber er hätte gar nicht vorkommen müſſen.

Drey Breves zwiſchen zwey Longis folgen der vorhergehenden Regel, wenn nicht diejenige, welche Brevis altera genannt wird, in zwey rectas Breves getheilt iſt. Demnach hat folgender Satz:



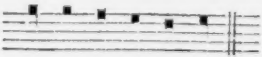
in neueren Noten folgendes Verhältniß:



Wenn aber von drey Brevibus nach einer Longa die erſte einen Punkt hat, ſo wird die Longa von der erſten punctirten Brevi imperfectionirt, von den übrigen Brevibus iſt die erſte eine recta, die andere aber altera. Der hierher gehörige Satz in den Noten des Franco:

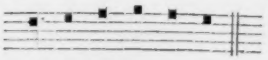
würde alſo in neueren Noten ſo ausſehen müſſen:

Vier Breves zwiſchen zwey Longis ſind ſämmtlich rectae, die erſte Longa aber iſt imperfecta. Nach dieſer Regel muß der Satz:

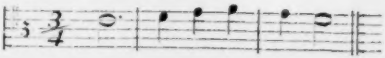


in neuern Noten ſo ausſehen:

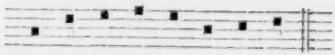
Iſt aber hinter der erſten Longa ein Punkt, ſo wird ſie perfectionirt, die drey erſten Breves ſind rectae, von den übrigen beyden aber iſt die letzte eine Brevis altera. Folglich muß der Satz:



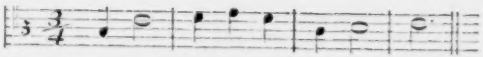
nach neueren Noten folgendes Verhältniß haben:



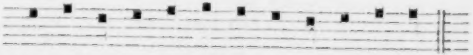
Finden ſich fünf Breves zwiſchen zwey Longis, wie hier:



ſo bleiben nach obiger Berechnung zwey derſelben übrig, deren letztere ſodann eine Brevis altera wird, auf folgende Weiſe:



Bleibt aber nur eine Brevis übrig, wie in folgendem Exempel:



ſo iſt die übrig gebliebene eine recta, und die letzte Longa wird von ihr imperfectionirt. Nach neueren Noten auf folgende Art:

Was Franco am Ende dieſes Kapitels von dem Verhältniß der Semibreven gegen die Brevem rectam ſagt, iſt mir völlig unbegreiflich. Da er vorher ausdrücklich bemerkt hatte, daß es mit den Semibrevibus gegen die Breves eben ſo gehalten werde, wie mit den Brevibus gegen die Longas, ſo ſollte man denken, es könnten auf die Brevem rectam im modo imperfecto zwey, und im perfecto drey Semibreves gerechnet werden, und auf die Brevem alteram noch einmal ſo viel, nehmlich vier und ſechs. Bey der Brevi altera iſt auch dieſes Verhältniß von Franco ſelbſt genau ſo angegeben. Die Brevis recta ſoll aber nicht weniger als drey und nicht mehr als neun Semibreves bekommen. Da mir dieſes völlig unverſtändlich iſt, ich auch im Commentar des *de Handlo*, im Marchettus von Padua und im Johann de Muris keinen Aufſchluß darüber finden kann, ſo unternehme ich auch nicht, die von Franco dazu gegebenen Beyſpiele zu entziffern, ſondern überlaſſe es irgend einem meiner Leſer, der etwa Luſt hat, ſich den Kopf daran zu zerbrechen.

Das ſechſte Kapitel handelt *de Pluris in Figuris ſimplicibus*. Eine *Plica* ſoll nach der hier angegebenen Erklärung ein Zeichen der Theilung eines und eben deſſelben Klangs in einen höheren und tie-

ſern ſeyn.[24]) Sie findet bey Longis, Brevibus und Semibrevibus Statt, bey Semibrevibus aber ſelten und nur in Ligaturen. Sie iſt ferner entweder aufſteigend oder abſteigend. Die Figur der aufſteigenden iſt eine Brevis mit einem Strich auf der rechten Seite: ■, oder noch beſſer mit zwey Strichen, von welchen der rechte länger iſt als der linke: ▪; bey den abſteigenden gehen die Striche unterwärts, nehmlich ſo: ▪. Die aufſteigende Plica brevis hat folgende Geſtalt: ▪ und den längern Strich auf der linken Seite.[26]) Was mit dieſer *Plica* eigentlich gemeint ſey, und auf welche Art man ſie geſungen habe, iſt jetzt ſchwer zu begreifen. Nach der Beſchreibung, welche Marchettus von Padua von ihr giebt, iſt ſie dazu erfunden, um vermittelſt derſelben ähnliche Töne angenehmer vorzutragen, und dadurch die Harmonie deſto vollkommner zu machen.[27]) Nach dieſer Erklärung ſcheint eine Art von Manier, von Verzierung darunter verſtanden werden zu müſſen, wenigſtens zu können. Der doppelte herauf- oder heruntergehende Strich mit dem Worte plicare, zuſammen falten, in einander legen oder wickeln, ſo wie die Theilung des Tones in einen höhern und tiefern, von welcher die Definition des Franco redet, muß beynahe nothwendig auf dieſen Begriff führen. Dieſem nach würde eine *Plica* mit aufwärts gehenden Strichen ▪ die gewiſſer Maßen einen in zwey Theile getheilten Ton andeuten, nehmlich ſtatt: 𝅗𝅥 ſo: 𝅗𝅥 𝅗𝅥, zwiſchen den beyden getheilten Tönen einen höhern einſchalten, und ſie nun ſo zuſammen falten, daß dadurch folgende Figur: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder unſer ſo genannter Pralltriller entſtände. Bey heruntergehenden Strichen: ▪ würde der mittlere Ton von unten eingeſchaltet, nehmlich ſo: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 und man hätte ſodann etwas unſerm Mordenten ähnliches gehabt. Dieß erhellet noch deutlicher aus einer andern Stelle des Marchettus von Padua, worin geſagt wird: Plicare heiße eine Note oder vielmehr den durch ſie angedeuteten Ton, ſeinem Werthe nach ſo auf- oder abwärts ziehen, daß es mit einem vom Hauptton verſchiedenen Ton geſchehe; dieß ſey, wie Magiſter Franco ſehr gut geſagt habe, die in einer Plica nothwendige Theilung eines einzigen Tons.[28]) Johann de Muris ſagt von dieſer Plica ebenfalls etwas, aber nur ſehr wenig. Nach ihm hat die *Plica* ihren Namen von *plicare* (zuſammen falten ꝛc.) und enthält zwey Noten, eine höhere und eine tiefere.[29]) Es wäre wohl der Mühe werth, zu wiſſen, ob unſere Vorfahren aus den Zeiten des Franco ſchon etwas von Manieren gewußt haben, wie aus dieſer Plica wirklich zu erhellen ſcheint. Neuere muſikaliſche Schriftſteller haben ſich von dieſer Plica durchaus keinen Begriff zu machen gewußt. Sie haben die Figur derſelben zwar anzudeuten gewußt, weil ſie

24) *Plica* eſt nota diviſionis ejusdem ſoni in gravem et acutum.

26) Plicarum alia longa, alia brevis, alia ſemibrevis: ſed de Semibrevibus nihil ad praeſens intendimus, cum non in figuris ſimplicibus poſſit plica ſemibrevis inveniri. (Weil die Semibrevis die kleinſte Note war, folglich nicht in zwey kleinere getheilt werden konnte.) In Ligaturis autem, et ordinationibus ſemibrevium plica eſt poſſibilis accipi, ut poſtea apparebit. Item Plicarum alia aſcendens, alia deſcendens: plica aſcendens eſt quadrangularis figuratio ſolum tractum gerens dexterum, vel magis proprie duos, quorum dexter longior eſt ſiniſtro: magis proprie dico, propter illos duos tractulos nomen plicae meretur habere. Longa vero deſcendens ſimiliter duos tractulos habet, ſed deſcendentes, dexterum, ut prius dictum eſt, longiorem ſiniſtro. Plica brevis aſcendens eſt, quae habet duos tractus aſcendentes, ſiniſtrum tamen longiorem.

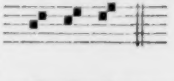
27) Vbi ſciendum, quod plica fuit inventa in cantu, ut per ipſam aliqua ſimilia dulcius proferantur, quod fuerit ad conſtituendam perfectionem ſcilicet harmoniam. *Pomer. muſ. menſ.*

28) Plicare autem notam eſt praedictam quantitatem temporis protrahere in ſurſum vel in deorſum cum voce ficta (Vox ficta heißt hier ein Ton, der nicht beſonders angedeutet iſt, ſondern aus freyem Geiſte hinzu geſetzt wird, wie faſt bey allen ſo genannten Manieren geſchieht.) diſtimili a voce integre prolata, ut dicebat Magiſter Franco, et bene, quod in plica debet eſſe diviſio ejusdem ſoni. *Pomer. muſicae menſ.*

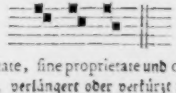
29) Plica dicitur a plicando; et continet notas duas, unam ſuperiorem et aliam inferiorem. *Summa Muſicae.*

aus alten Miſten erſehen werden konnte, aber über ihre Bedeutung laſſen ſie ſich nie ein. Rouſſeau nennt ſie eine Art von Ligatur in der alten Muſik und ein Zeichen der Verzögerung oder Verlängerung. Sie ſoll gemacht worden ſeyn, indem man von einem Ton zum andern fortſchritt, vom halben Ton an, bis zur Quinte, ſowohl auf- als abſteigend, und man habe viererley Arten derſelben gehabt.[30]) Alles dieß iſt mit der Lehre des Franco und Marchettus von Padua verglichen, falſch. Die Plica iſt keine Ligatur, ſie kann aber auf Ligaturen angebracht werden; ſie iſt kein Zeichen der Verzögerung, (wie auch Burney irrig gemeint hat, der im zweyten B. der *Hiſt. of Muſic* ſagt: It is difficult to discover any other difference between the *Plica* and the *Point*, which he ſeems (Franco) to deſcribe under the title of *tractulus*, than that the Point was uſed to a *ſingle note*, and the Plica to one in ligatured group. S. 189.) ſondern richtete ſich bloß nach dem Werth, welchen die Note, auf welcher ſie angebracht war, nach ihrer Figur und Verbindung mit andern ohnehin haben mußte; ſie war endlich nicht dazu da, den Uebergang von einem Tone zum andern zu erleichtern oder auf irgend eine Art zu modificiren, ſondern bloß um eine lange Note durch eine Verzierung intereſſanter und angenehmer zu machen, oder wie Marchettus ſagt: ut per ipſam aliqua ſimilia dulcius proferantur.

De Ligaturis, et earum proprietatibus handelt das ſiebente Kapitel. Zuſammen geſetzte oder gebundene Figuren werden Ligaturen genannt. Sie ſind entweder aufſteigend oder abſteigend. Aufſteigend ſind ſie, wenn die zweyte Note (Franco ſagt hier der zweyte Punkt) höher als die erſte ſteht:



und abſteigend, wenn ſie tiefer ſtehe:

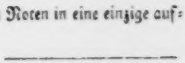


Ferner giebt es ligaturen cum proprietate, ſine proprietate und cum oppoſita proprietate. Proprietas heißt hier die Eigenſchaft einer Note, verlängert oder verkürzt werden zu können. Dieſe Eigenſchaften erhalten ſie theils durch die daben angebrachten Hinauf- oder Heruntерſtriche, nachdem ſie auf der rechten oder linken Seite ſtehen; durch den Platz den ſie einnehmen, ob ſie nehmlich am Anfang, in der Mitte oder am Ende ſtehen ꝛc. Alle dieſe, und noch mehrere Verſchiedenheiten ſind ſehr weſentlich, ſagt Franco.

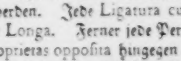
Eine jede abſteigende ligatur, deren erſte Note auf der linken Seite heruntерwärts geſtrichen iſt, heißt Ligatura cum proprietate; wenn ſie aber ganz ohne Strich iſt, ſo heißt ſie ſine proprietate. In aufſteigenden ligaturen iſt dieß umgekehrt: denn ohne Strich heißt eine ligatur hier cum proprietate, und mit heruntergehendem Strich auf der rechten Seite ſine proprietate. Gehe endlich der Strich der erſten Note einer ligatur auf der linken Seite aufwärts ⁊, ſo wird ſie cum oppoſita proprietate genannt. Ferner iſt eine ligatur perfecta oder imperfecta. Wenn die letzte Note gerade über der vorletzten ſteht, ſo: ⁊ ſo heißt die ligatur perfecta; imperfecta aber wird ſie auf zweyerley Art, erſtlich: wenn die letzte Note von der vorletzten abgeſondert iſt, wie hier:

30) *Plica*, ſorte de ligature dans nos anciennes Muſiques. La *Plique* etoit un ſigne de retardement ou de lenteur (*Signum morofitatis* dit Muris.) Elle ſe faiſoit en paſſant d'un autre, depuis le Semi-Ton juſqu'à la Quinte, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; et il y en avoit de quatre ſortes. *Dict. de Muſ.*

31) Ligaturarum alia aſcendens, alia deſcendens. Aſcendens eſt illa, cum ſecundus punctus altior eſt primo; deſcendens eſt illa, cum ſecundus punctus eſt inferior primo.



und zweytens: wenn die beyden letzten Noten in eine einzige auf- oder abwärts steigende schiefe Figur zusammen gezogen sind:



So wie nun diese ligaturen der Form nach von einander verschieden sind, so müssen sie auch dem Werthe nach von einander unterschieden werden. Jede Ligatura cum proprietate macht die erste Note zur Brevis, aber sine proprietate zur Longa. Ferner jede Perfection macht sie zur Longa, jede Imperfection aber zur Brevis. Die Proprietas oppolita hingegen macht sie zur Semibrevis. Uebrigens wird die Longa in den ligaturen auf eben die Weise perfectionirt oder imperfectionirt, wie es bey einfachen Figuren geschieht. Auch können die Breves rectas und alteras werden.

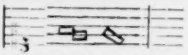
Diese lehre von den ligaturen ist eine der verwickeltesten Materien in der ganzen alten Musik, um so verwickelter, da nach Franco's Zeiten sehr viele auf verschiedene Art daran haben bessern wollen, ohne in der Sache schon weit genug gekommen zu seyn, um sie simplificiren zu können. Daher lief hier so wie in vielen andern Dingen alles auf Anhäufung der Regeln hinaus, so daß fast kein einzelner Fall vorkommen konnte, für welchen nicht eine besondere Regel vorhanden war. So ging es Jahrhunderte lang fort, bis der Ueberfluß an Regeln allzu drückend und beschwerlich wurde, und man mit Ernst darauf denken mußte, ähnliche Fälle unter einerley Regel zu bringen, und alles Unnütze, was bloß Verwirrung anrichten konnte, wegzuwerfen. Wer in jenen Zeiten ein Treffer werden wollte, hatte erstaunlich viel zu lernen und zu merken, und wer noch jetzt ein Tonstück aus der alten Notenschrift entziffern will, kann ohne vieles Kopfbrechen nicht davon kommen, und muß viele Mühe und Zeit daran verschwenden. Wie viele Regeln muß man dabey nicht stets vor Augen haben? Eine Reihe zusammen verbundener Noten von einerley Figur hat aufsteigend einen andern Werth als absteigend; wiederum wird ihr Werth verändert, wenn eine und eben dieselbe Notenfigur aufwärts oder unterwärts, auf der rechten oder linken Seite geschwänzt ist, wenn ihrer zwey, drey, oder mehrere von einerley Art mit einander verbunden sind, wenn andere Notengattungen vor oder hinter ihnen stehen ꝛc.

Da man indessen die Kenntniß dieser Materie durchaus nicht völlig entbehren kann, wenn man nicht gänzlich Verzicht darauf thun will, etwas von der Musik der letzten Jahrhunderte kennen zu lernen, und die lehre des Franco hierüber den folgenden Verbesserern oder Vermehrern meistens zur Grundlage gedient hat, so wird eine etwas deutlichere Erklärung derselben, als sie sich beym Franco findet, hier nicht am unrechten Orte stehen.

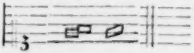
Der erste Unterschied dieser Ligaturen liegt in ihrer Form, ob sie nehmlich viereckige oder schief sind. Die erste hieß *Ligatura recta* oder *quadrata*, die andere aber *Ligatura obliqua*. Die Beschaffenheit der beyden Figuren kennen wir schon. Obgleich nach der gewöhnlichen Regel die vier ersten Notengattungen, nehmlich die Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis figurt werden können, so wird doch die Brevis am meisten dazu gebraucht. Wenn nun mehrere Breves mit einander verbunden werden, so kommt es dabey auf die Beschaffenheit der ersten, der mittlern und der letztern an. Die erste ist, mit welcher die ligatur angefangen wird; die mittlern sind alle, welche zwischen der erstern und letztern liegen, und die letzte ist, mit welcher die ligatur endigt. Ueber die Anfangsnote

einer ligatur ſind die Regeln außerordentlich zahlreich; folgende werden aber hinreichen, die wichtigſten Unterſchiede anzugeben.

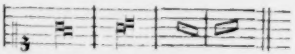
1) Wenn die erſte ungeſchwänzt iſt, und die zweyte abwärts fällt, ſo gilt die erſte eine Longam oder vier Schläge, nach der Regel: Prima carens cauda longa eſt, cadente ſecunda; z. B.



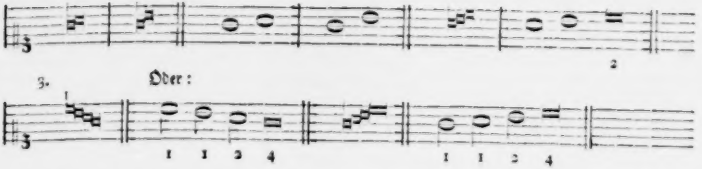
2) Wenn die zweyte Brevis ſteigt, und die erſte ungeſchwänzt iſt, ſo heißt die Regel: Prima carens cauda brevis eſt, ſcandente ſecunda, und jede gilt nur zwey Schläge; z. B.



3) Sind zwey Breves zuſammen gebunden, deren erſte unterwärts geſchwänzt iſt, ſo gilt dieſe zwey Schläge, die folgende Note mag ſteigen oder fallen. Die Regel dabey iſt folgende: Si tibi prima brevis, laeva caudata deorſum; z. B.



4) Sind zwey, oder mehr als zwey Breves zuſammen gebunden, und die erſte hat einen Strich aufwärts, z. B. ſo gilt jeder von zweyen, ſie mag ſteigen oder fallen, zwey Takte; von dreyen gilt die erſte und zweyte, ſie mögen ebenfalls ſteigen oder fallen, nur einen, oder einen Semibrevem, die letzte aber zwey Takte, oder eine volle Brevem: ſind ihrer vier, ſo gilt die erſte und zweyte einen Takt oder eine Semibrevem, die dritte eine Brevem oder zwey Takte, und die vierte, wenn ſie herunterwärts geht, vier Schläge oder Semibreves, geht dieſe letzte aber aufwärts, es mag nun ſtufen- oder ſprungweiſe geſchehen, ſo gilt ſie nur zwey Schläge, wie eine Brevis; z. B.

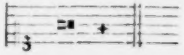


Die Regeln, welche die Alten hierüber und über die mittlere und letzten Töne überhaupt gaben, ſind in folgenden Verſen enthalten:

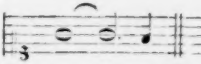
Semibrevis prima eſt, ſurſum caudata: ſequensque
Quaelibet e medio brevis eſt: at proxima adhaerens
Surſum caudatae, pro Semibrevi reputatur.

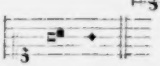
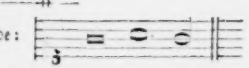
Vltima dependens quadrangula ſit tibi Longa,
Vltima conſcendens Brevis eſt quaecumque ligata.

Anfänglich wurden die Noten ſämmtlich, von der Maxima an bis zur Semibrevis ausgefüllt, das heißt: ſie wurden ganz ſchwarz gemacht, nehmlich: . Nachher fing man an, ſie offen zu laſſen, nehmlich: . Wenn nun dieſe beyden Arten vermiſcht gebraucht wurden, oder eine Ligatur halb offen und halb gefüllt war, ſo veränderte ſich der Werth derſelben aufs neue, und man bekam wieder eine Menge Regeln zu beobachten. Nach der allgemeinſten Regel galt ſodann die vollgefüllte die Hälfte der vorhergehenden und einen Punkt; eine ſolche Note:



hatte alſo folgende Bedeutung:



oder:  folgende: 

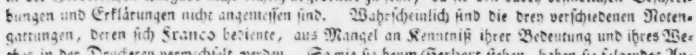
Was die Prolation, das Tempus, der Modus ꝛc für Einfluß auf Geltung der Noten überhaupt und insbeſondere auf die Ligaturen haben, wird in der Folge vorkommen. Zur gegenwärtigen Abſicht mag das bisher Geſagte hinreichen. Wir kehren daher wieder zum Franco zurück.

Das achte Kapitel handelt *de plicis in figuris ligatis*. Was eine Plica ſey, iſt ſchon im ſechſten Kapitel in ſo weit erklärt, als es ſich in unſern Zeiten noch erklären läßt. Hier wird bloß gezeigt, auf welche Arten von Ligaturen ſie anzuwenden iſt.

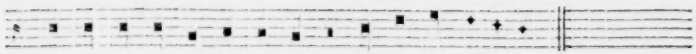
Im neunten Kapitel wird *de pauſis, et quomodo per ipſas modi ad invicem variantur*, gehandelt. Eine Pauſe iſt das Schweigen der Stimme, im gehörigen Maß irgend eines Modi. Solcher Pauſen ſind ſechs Arten, nehmlich die Longa perfecta, Longa imperfecta (worunter auch die Brevis altera begriffen iſt, weil ſie mit der Longa imperfecta einerley Werth hat), Brevis recta, Semibrevis major und minor, und endlich der Schluß oder finis punctorum. [32]) Dieſe ſechs Pauſen werden durch ſechs feine Streiche angedeutet, die ſelbſt Pauſen genannt werden. Die erſte, nehmlich die perfecta geht durch vier Linien und drey Spatia, weil ſie nach drey Zeiten abgemeſſen wird. Die imperfecta geht nur durch drey Linien und zwey Spatia; die Brevis durch ein einziges Spatium; die große Semibrevis durch zwey Theile eines Spatii, und die kleine Semibrevis nur durch den dritten Theil deſſelben. Die Schlußpauſe oder finis punctorum geht endlich über alle fünf Linien und vier Spatia. Die ſechs Pauſen des Franco haben alſo folgendes Anſehen:

32) Pauſa eſt omiſſio vocis rectae in debita quantitate alicujus modi facta. Pauſationum ſex ſunt ſpecies: longa perfecta, longa imperfecta, ſub qua comprehenditur altera brevis, eo quod menſuram eamdem comprehendit; brevis recta, ſemibrevis major, minor, et finis punctorum.

Dieſen Pauſen ſchreibt Franco eine bewunderswürdige Kraft zu, weil durch ſie, wie er ſagt, die Modi verändert oder verwechſelt werden können,[33]) ſo daß aus dem erſten Modo der zwente, aus dem zwenten der erſte ꝛc. gemacht werden kann. Das Merkwürdigſte dieſes Kapitels ſind einige kleine Melodien, welche Franco als Beyſpiele von den verſchiedenen Modis giebt. Sie ſcheinen aber in der Gerbertſchen Ausgabe nicht richtig abgedruckt zu ſeyn, da ſie den daben befindlichen Beſchreibungen und Erklärungen nicht angemeſſen ſind. Wahrſcheinlich ſind die drey verſchiedenen Notengattungen, deren ſich Franco bediente, aus Mangel an Kenntniß ihrer Bedeutung und ihres Werthes in der Druckerey verwechſelt worden. So wie ſie beym Gerbert ſtehen, haben ſie folgendes Anſehen:



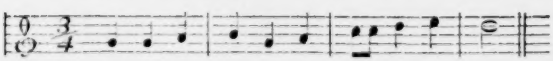
Ma-ris ſtel-la fer-vens.



O Ma-ri-a ma-ter De-i flos o-do-ris.

In dieſem Kapitel befindet ſich auch die kleine Melodie auf einen Alt-franzöſiſchen Text, welcher ſchon ſo häufig als eine Seltenheit von muſikaliſchen Schriftſtellern angeführet worden iſt.

Dou-re ſe-cors ay en-co-re re-trovey.



Das zehnte Kapitel beſtimmt, wie viele Figuren in ligaturen verbunden werden können. (*Quot figurae simul ligabiles sint.*) Es iſt zu wiſſen, (wird im Anfang dieſes Kapitels geſagt) daß es ein Fehler iſt, wenn eine Figur, welche gebunden werden kann, nicht gebunden wird; noch größer iſt aber dieſer Fehler, wenn eine Figur gebunden wird, die nicht bindbar iſt. Mehr als zwey Longae können nicht zuſammen gebunden werden, man müßte denn eine doppelte ligatur daraus machen. Es folgt hieraus, daß diejenigen ſehr irren, welche bey gewiſſen Gelegenheiten drey Longas zuſammen binden. Eben ſo können nicht mehr als zwey Breves zuſammen gebunden werden. Die Breves aber ſind im Anfang, in der Mitte und am Ende bindbar. Hieraus folgt, daß ein jeder modus bindbar iſt, derjenige ausgenommen, welcher in lauter Longis vorhergeht. Dieß alles wird nur durch die fünf modos mit Beyſpielen in Noten erläutert. Im

33) Et nota, pauſationes mirabilem habere poteſtatem: nam per ipſas modi ad invicem transmutantur.

Im eilften Kapitel: *De Diſcantu et ejus ſpeciebus* wird von Conſonanzen und Diſſonanzen gehandelt. Eine Concordanz wird genannt, wenn zwey oder mehrere zu gleicher Zeit geſungene Töne dem Ohr wohl klingen; Discordanz aber iſt das Gegentheil davon, nehmlich wenn zwey Töne ſo verbunden werden, daß ſie dem Ohr übel klingen.[34]) Es giebt dreyerley Arten der Concordanzen. Die erſte heißt perfecta, die zweyte imperfecta und die dritte media. Die perfecta iſt ein ſolcher Zuſammenklang mehrerer Töne, daß man, indem man ſie hört, kaum einen Unterſchied unter ihnen gewahr werden kann. Solcher perfecten Conſonanzen giebt es zwey, nehmlich den Einklang und die Octave. Eine imperfecte Conſonanz heißt es, wenn unter den zwey Tönen ein großer Unterſchied bemerkt wird, die aber doch gut ins Ohr fallen. Dergleichen giebt es ebenfalls zwey, nehmlich die große und kleine Terz. Concordantia media heißt ein ſolcher Zuſammenklang mehrerer Töne, daß ſie zwar ſchöner klingen als die Terzen, aber nicht ganz ſo gut als die Octaven und Einklänge. Hierher gehört die Quinte und Quarte.

Von Diſſonanzen giebt es zwey Arten, nehmlich perfecte und imperfecte. Unter die perfecten wird der halbe Ton, der Tritonus (große Quarte), die große Terz mit der Quinte und die kleine Terz mit der Quinte gerechnet; unter die imperfecten aber die große und kleine Serte. Hierbey bemerkt Franco, daß ſowohl die Conſonanzen als die Diſſonanzen ins Unendliche vermehrt werden können, z. B. durch die Undecima und Duodecima, ſo wie auch durch höhere Octaven, wenn die Stimme ſo hoch kommen kann. Ferner bemerkt er, daß eine jede imperfecte Discordanz unmittelbar vor einer Concordanz gut klinge.[35]) Der Gebrauch dieſer Intervallen im Diſkant, welchen Franco nun lehren will, iſt ſehr merkwürdig, aber auch ſehr unverſtändlich, weil die dazu gehörigen Beyſpiele in Noten offenbar wiederum falſch abgedruckt ſind, man alſo den ohnehin ſchon an ſich dunkeln Unterricht ſeiner Anwendung nach unmöglich recht verſtehen kann.

Der Diſkantus wird gemacht (ſagt Franco) mit einer oder mehrern Lyren, oder ohne Lyren. Im erſten Fall geſchieht es entweder mit einer oder mit mehrern. Mit einer Lyre wird er gemacht, in Cantilenis, in Rodelli's und im Kirchengeſang. Mit verſchiedenen Lyren wird er in Motetten gemacht, die einen dreyfachen Geſang oder Tenor haben, welcher Tenor mit einer gewiſſen Lyra übereinſtimmen muß. Mit und ohne Lyra findet der Diſkantus in Conductis Statt, und in demjenigen Kirchengeſang, welcher eigentlich Organum genannt wird.[36]) Unter Motettis und Conductis ſind gewiſſe Arten von Kirchengeſängen zu verſtehen; ob man aber unter den Cantilenis und Rodellis nicht weltliche Geſänge zu verſtehen habe, iſt jetzt ſchwer zu beſtimmen. *Rodellus* iſt mit *Rondellus* einerley, welches letztere Wort *du Cange* auf folgende Art beſchreibt: „Rondellus Muſicis noſtris Rondeau Intercalaris cantilena.“ Eben dieſer *du Cange* führt hierbey eine Stelle aus Joh. de Muris an: „Notulae rubeae aliquando ponuntur in elegiis et rondellis huc et illuc, ut ad invicem poſſint cum aliis perfectionibus computari, und ſetzt hinzu: „Poetae noſtrates etiam Rondeau vocant rhythmum orbicularem, et Hiſpani Rondelet circularem cantilenam.“ In Abſicht auf die

34) Concordantia dicitur eſſe, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae ſe compati poſſunt ſecundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, ſcilicet quando duae voces ſic conjunguntur, quod discordant ſecundum auditum.

35) Item ſciendum eſt, quod omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat.

36) Diſcantus autem fit cum lyra, aut cum diverſis aut ſine lyra, et cum lyra. Si cum lyra, hoc dupliciter, cum eadem aut cum diverſis. Cum eadem lyra fit diſcantus in cantilenis, et Rodellis, et cantu eccleſiaſtico. Cum diverſis lyris fit diſcantus, ut in motettis, qui habent triplum, vel tenorem: qui tenor cuidam lyrae aequipolleat. Cum lyra et ſine lyra fit diſcantus in conductis, et in cantu aliquo eccleſiaſtico, qui proprie organum appellatur.

hier bemerkte vielfache Art, in welcher die lyra (iſt nichts andres als unſere noch jetzt ſo genannte Bauern-Leyer, wenn hier nicht lyra mit dem Wort Organum etwa einerley Bedeutung haben ſoll, wie Gerbert de cant. et muſ. ſacra, T. II. pag. 128. meint, und wohl Recht haben kann, weil die Stimmung der Leyer in c — g — c mit dem Organo einerley Töne hat.) in den Zeiten des Franco gebraucht wurde, muß ich auf das zurückweiſen, was ſchon im vorhergehenden Kapitel §. 88. aus einem Schreiben des Seth Calviſius angeführet worden iſt. Was hier Franco ſagt, kann zum Beweis dienen, daß ſich Calviſius von der Harmonie der Alten keine unrichtige Vorſtellung gemacht habe.*)

Bey allen den verſchiedenen Anwendungen der lyre iſt die Art, damit zu Werke zu gehen, einerley, ausgenommen in den Conductis, weil bey allen übrigen Arten ein gewiſſer vorher gemachter Geſang angenommen wird, welcher Tenor heißt, weil er den Diſkant hält, und von ihm ſeinen Urſprung hat. In den Conductis iſt es aber nicht ſo, ſondern ſowohl der Geſang als der Diſkantus wird dabey erſt von einer und eben derſelben Perſon gemacht. Daher hat die Benennung Diſkant eine doppelte Urſache: er heißt erſtlich Diſkant, weil er ein Geſang Verſchiedener, zweytens weil er von dem Geſang genommen iſt.**)

Dieß iſt offenbar ein extemporirter Diſkant, oder, wenn man ihn lieber ſo nennen will, Contrapunkt. Ein ſolcher Geſang aus dem Stegreife mit mehrern Stimmen wurde in der Folge *Sortiſatio* genannt. In Frankreich iſt dieſe Art noch lange beybehalten worden, und man bediente ſich derſelben unter den Namen *Fleuretis* beſonders beym Officio der Meſſe.

Nach den nähern Regeln, welche nun Franco über die Einrichtung des Diſkants giebt, kann er mit einer andern Stimme im Einklang in der Octave, in der Quinte, in der Quarte und in der großen und kleinen Terz angefangen werden. Die Beyſpiele in Noten für alle dieſe Fälle ſind in der Gerbertſchen Ausgabe ſo unrichtig abgedruckt, daß weder die angegebene Intervalle überall darin zu finden ſind, noch überhaupt die beyden Stimmen ſo unter einander ſtehen, wie ſie wahrſcheinlich in der Handſchrift geſtanden haben müſſen. Es kann daher zu nichts nützen, etwas von dieſen Beyſpielen hier mitzutheilen.

Nach der Lehre vom Gebrauch der ſechs Conſonanzen folgt nun auch der Gebrauch der Diſſonanzen. Dieſe ſollen an gehörigen Orten unter die Conſonanzen gemiſcht werden, und zwar ſo, daß wenn der Tenor ſteigt, der Diſkant fallen muß, und ſo umgekehrt. Wunderbar iſt hierbey, daß es doch auf der andern Seite eine Schönheit ſeyn ſoll, wenn der Tenor und Diſkant zugleich mit einander ſteigen.***) In jedem Modo perfecto ſollen im Anfang Conſonanzen gebraucht werden, die Per-

*) Dieſe Leyer hat vier Darmſaiten, die nicht mit einem Bogen, ſondern von einem mit Harz beſtrichenen hölzernen Rade zum Klang gebracht werden. Die rechte Hand drehet das Rad vermittelſt einer Handbabe herum, während die linke Hand die auf der Seite des Inſtruments angebrachte Claviatur ſpielt. Drey von den vier Saiten ſind in die Quinte und Octave geſtimmt, nehmlich ſo: c — g — c, die in dieſem Accord unaufhörlich fortbrummen; auf der vierten wird aber eine Melodie, deren Töne in die Tonart des immer fortbrummenden Accords gehören, geſpielt. Dieß muß eine herrliche Kirchenmuſik gegeben haben!

**) Et nota, quod in his omnibus idem eſt modus operandi, excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet, et ab ipſo ortum habet. In conductis vero non ſic, ſed fiunt ab eodem cantus et discantus. Unde discantus dupliciter dicitur: primo dicitur discantus, quia diverſorum cantus, ſecundo discantus dicitur, quia de cantu ſumtus.

***) Deinde proſequendo per concordantias, commiſcendo aliquando discordantias in locis debitis, ita quod, quandocumque tenor aſcendit, discantus deſcendit, et e contrario. Et eſt ſciendum, quod per pulchritudinem cantus tenor et discantus ſimul aſcendunt etc. Man ſollte denken, dieß wäre ein offenbarer Widerſpruch. Man kann aber den Franco desfalls nicht beſchuldigen, da die Notenbeyſpiele in dem Ge-

ſection mag aus der Longa, der Brevi oder Semibrevi liegen. In den *Conductis* iſt anders zu verfahren. Wer einen Conductum machen will, muß einen ſo ſchönen Geſang erfinden (heißt es hier), als er kann. Hernach ſoll er ſich deſſelben bedienen, um aus dem Tenor einen Diſkant zu ziehen, wie vorher geſagt iſt.[40]) Wer aber dreyſtimmig verfahren will, muß auf den Tenor und Diſkant merken, und zuſehen, daß wenn er mit dem Tenor diſſonirt, er nicht auch mit dem Diſkant diſſonire, und ſo umgekehrt. Das hierbey gegebene Notenbeyſpiel in dem Gerbertſchen Abdruck iſt wiederum unbegreiflich. So weit von der dreyſtimmigen Compoſition des Franco.[41])

Nun kommt aber auch ſchon eine vier- und fünfſtimmige. Hierbey ſoll wiederum auf ſchon vorhandene Melodien Rückſicht genommen werden, damit, wenn man mit einer derſelben diſſonire, man mit den andern conſonire; auch ſollen dieſe Stimmen nicht ſtets zugleich fallen oder ſteigen, ſondern bald mit dem Tenor und bald mit dem Diſkant ꝛc. Ferner iſt zu bemerken, daß ſowohl in den zweyſtimmigen als dreyſtimmigen Compoſitionen auf den gleichen Werth in den perfectionirten Longis, Brevibus und Semibrevibus zu ſehen iſt, ſo daß ſich eben ſo viele Perfectiones im Tenor als in der zweyten, dritten ꝛc. Stimme finden, oder umgekehrt, indem man ſowohl die wirklichen Töne als die Pauſen bis zur letzten Note auf eine gleiche Art berechnet. Bey der letzten Note iſt ein ſolches Maß nicht mehr nöthig, weil ſie eine Art von Ruhepunkt iſt.[42]) Dieſer ganzen Beſchreibung nach iſt dieß eine vier- oder fünfſtimmige Compoſition im gleichen Contrapunkt, in welchem die verſchiedenen Stimmen ſämmtlich in Noten von gleicher Dauer mit einander fortſchreiten. Die Erfindung dieſer Contrapunkts wäre alſo früher zu datiren, als man gemeiniglich annimmt. Es iſt Schade, daß Franco von dieſer Art von Compoſition gar kein Beyſpiel in Noten gegeben hat; vielleicht würde man alsdann im Stande ſeyn, die noch über die Zeit dieſer Erfindung herrſchenden Zweifel völlig zu löſen. Auch der Punctus organicus, wie Franco die letzte Note nennt, iſt ein merkwürdiger Umſtand in dieſer Stelle. Unſer noch gebräuchlicher, ſo genannter Orgelpunkt ſchreibt ſich offenbar davon her, iſt aber natürlicher Weiſe mit der Zeit in Rückſicht auf Gebrauch und Anwendung theils erweitert, theils vervollkommnet worden. Endlich ſieht man überhaupt aus dieſem Kapitel, daß man in den Zeiten des Franco wenige neue Melodien erfunden haben müſſe. Man übte ſich an ſchon vorhandenen; man nahm cantus prius factos und richtete die anderen Stimmen darnach ein. Dieß iſt noch verſchiedene Jahrhunderte nach Franco im Gebrauch geblieben. Noch in den Zeiten des Paleſtrina, Orlando

bertſchen Abdruck ſo ſehr entſtellt und verfälſcht ſind, daß ſie zur Verſinnlichung der gegebenen Regeln durchaus nichts beytragen können.

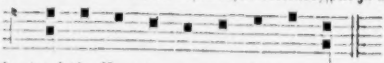
40) Item intelligendum eſt, quod in omnibus modis utendum eſt ſemper concordantia in principio perfectionis, licet ſit longa, brevis, vel ſemibrevis. Item in conductis eſt aliter operandum; quia qui vult facere conductum, primo cantum invenire debet pulcriorem, quam poteſt, deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo diſcantum, ut dictum prius.

41) Von dieſer Art von Vollſtimmigkeit und der Benennung ihrer Theile werden wir uns den beſten Begriff aus le Beufs Traité hiſtorique ſur le Chant eccleſiaſtique machen können. In dieſem Werke heißt es S. 84: »Par la ſuite, et dès le quatorzieme ſiecle (man ſieht aus dem Franco, daß dieß noch früher geſchehen iſt, als le Beuf geglaubt hat) on commença à chanter quelquefois des piéces à trois parties, dont la plus baſſe etoit appellée *Tenor*, celle du milieu *Motetus*, et celle du deſſus *Triplum*.

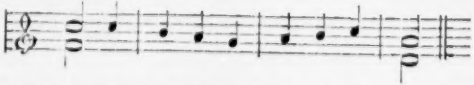
42) Qui autem quadruplum vel quinceuplum facere voluerit, reſpicere debet cantus prius factos, ut ſi cum uno diſcordet, cum aliis concordatus habeatur: nec ſemper aſcendere debet vel deſcendere cum altero ipſorum, ſed nunc cum tenore, nunc cum diſcantu etc. Et notandum, quod tam in diſcantu, quam in triplicibus etc. reſpicienda eſt aequipollentia in perfectionibus longarum, brevium et ſemibrevium, ita quod tot perfectiones habeantur in tenore, quot in diſcantu vel triplo etc. vel e contrario computando tam voces rectas, quam omiſſas, usque ad ultimam, ubi non attenditur talis menſura, ſed magis eſt ibi organicus punctus.

di Laſſo ꝛc. wurden ſolche ſchon bekannte Melodien zum Grunde gelegt, und die übrigen Stimmen in den künſtlichſten contrapunktiſchen und canoniſchen Verwebungen darauf gebauet.

De Copula handelt das zwölfte Kapitel. Die copula iſt ein geſchwinder mit einander verbundener Doppelgeſang. Sie iſt gebunden oder ungebunden. Gebunden iſt ſie, wenn ſie von einer ſimpeln Longa anfängt und ſodann in doppelten ligaturen cum proprietate et perfectione fortſchreitet, ſo wie es der zweyte modus erfordert. Sie iſt aber dennoch von dieſem zweyten modo auf eine doppelte Weiſe, nehmlich 1) im Schreiben verſchieden, weil der zweyte modus im Anfang keine einfache Longam, die Copula ſie aber hat; und 2) im Vortrag, weil der zweyte modus aus der recta brevi und longa imperfecta beſteht, die Copula ſie aber geſchwinde vorträgt und bis ans Ende Breves und Semibreves daraus macht.[43]) Die Regel, welche von der Copula non ligata gegeben wird, iſt der obigen faſt ähnlich, trägt daher zum genauern Verſtändniß dieſer Sache nichts bey. Nach den Zeiten des Franco ſcheint dieſer Ausdruck, wenigſtens in dem Sinn, in welchem er etwa von Franco gebraucht worden ſeyn mag, völlig abgekommen zu ſeyn. Denn keiner der folgenden muſikaliſchen Schriftſteller bedient ſich deſſelben, ſo wie ſich auch der vorhergehenden keiner deſſelben bedient hat. Unter dieſen Umſtänden iſt es ſehr ſchwer, genau anzugeben, was eigentlich unter dieſer Copula gemeint ſeyn ſoll. Nach einem in dieſem Kapitel befindlichen Notenbeyſpiel zu urtheilen, nehmlich:



könnte indeſſen vielleicht eine ſolche Vereinigung zweyer Stimmen darunter zu verſtehen ſeyn, bey welcher die eine Stimme in geſchwinden Noten fortgeht, die andere aber nur hier und da an gewiſſen Stellen mit einem dazu paſſenden Tone einfällt. Die Ueberſetzung des obigen Beyſpiels wird dieſe Meinung anſchaulicher machen, z. B.



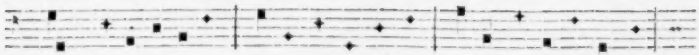
Mehrere, ſo wie überhaupt zuverläſſige Aufklärung dieſes Punktes iſt nirgends zu finden.

Endlich handelt das dreyzehnte und letzte Kapitel *de Ochetis*. Im vorhergehenden Kapitel §. 48. iſt dieſes Wortes ſchon aus dem Werk des Pſeudo-Beda Erwähnung geſchehen, der es aber unerklärt gelaſſen hat. Dort heißt es *Hocetus*, die Franzoſen nennen es *Hoquets* und die Engländer *Hockets*. Vor den Zeiten des Franco findet man dieſen Ausdruck bey keinem muſikaliſchen Schriftſteller, und nach ihm theils nur ſehr ſelten, theils nur bey einigen ſeiner Erklärer. Nach der Erklärung des Franco ſelbſt iſt der *Ochetus* eine Unterbrechung des Geſangs, ſo daß er in Tönen und Pauſen abgebrochen vorgetragen wird.[44]) Dieſe Unterbrechung geſchieht auf ſo vielerley Arten, als die Longa in Breves oder Semibreves abgetheilt werden kann. Die Longa iſt auf vielfache Art theilbar.

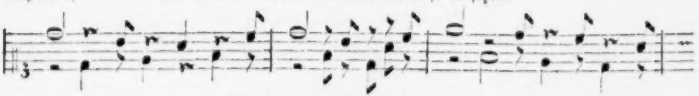
43) Copula eſt velox diſcantus ad invicem copulatus. Copularum alia ligata, alia non ligata. Ligata eſt, quando incipit a ſimplici longa, et ſequitur per binariam ligaturam cum proprietate et perfectione ad ſimilitudinem ſecundi modi. Ab ipſo tamen ſecundo modo differt duplicitер in notando, quia ſecundus modus in principio ſimplicem longam non habet, copula vero habet; in proferendo, quia ſecundus modus profertur ex recta, et brevi et longa imperfecta; ſed copula ita velociter profertur, quia ſemibrevis, et brevis usque ad finem.

44) Ochetus truncatio eſt cantus, rectis omiſſisque vocibus prolatus.

Sie beſteht 1) aus der Longa und Brevi, aus der Brevi und Longa; hier wird nun der Ochetus oder die Unterbrechung (welches einerley iſt) ſo gemacht, daß in einer Stimme die Brevis, in der andern aber die Longa ausgelaſſen wird. 2) kann ſie in drey oder zwey Breves oder auch in mehrere Semibreves getheilt werden, und hieraus wird die Truncatio cantus oder der Ochetus ſo durch Töne und Pauſen gemacht, daß während einer pauſirt, der andere nicht pauſirt, oder umgekehrt. Die Brevis kann in drey oder zwey Semibreves getheilt werden; wenn man nun eine Semibrevem in der einen Stimme pauſirt, die andere aber in einer zweyten hören läßt, ſo entſteht hieraus wiederum ein *Ochetus*. Nach dem hiervon gegebenen Beyſpiele zu urtheilen, von welchem ich aber nur den Anfang begreife, und welches folgendes Anſehen hat:



müßte dieſer Ochetus oder cantus truncatus in neuern Noten ſo ausſehen:



würde alſo mit der bekannten Ruſſiſchen Jagdmuſik, worin ein jeder Menſch mit ſeinem Inſtrument einen einzigen Ton vorſtellt, der nach Vorſchrift der Pauſen einfallen muß, wenn die Reihe an ihn kommt, wenigſtens einige Aehnlichkeit haben. Dieſe Art würde auch ihrem Namen, den man vom franzöſiſchen Worte *Hoquet* (Singultus, Schluchzen) herleiten will, nicht übel entſprechen. Denn auf eine ſolche Art den Geſang mit Pauſen unterbrechen, und das, was eine einzige Stimme ſingen könnte und müßte, ſo von einander zu reiſſen, wie hier in den Ochetis geſchehen ſoll, kann keinen ſchönen zuſammen hängenden Geſang, ſondern bloß eine Art von Schluchzen hervorbringen.

In allen dieſen Ochetis ſoll nun dennoch Gleichheit im Zeitmaß und Wohlklang in den Stimmen beobachtet werden, ſo wie ſie auch nur über ſchon vorhandene und bekannte Melodien gemacht werden können. [45])

Ein Erklärer des **Franco**, mit Namen *de Handlo*, aus deſſen Werk *Hawkins* (Hiſtory of Muſ. Vol. II.) einen Auszug gegeben hat, deſſen Inhalt wir ebenfalls in der Folge näher kennen lernen müſſen, hat ſich auch auf die Erklärung des Wortes Ochetus eingelaſſen. Er ſagt: Ocheti werden aus Tönen und Pauſen zuſammen geſetzt. [46]) Er nimmt überhaupt dreyerley Arten des Diſkants an. Die eine geht gerade fort ohne Brechungen oder Abtheilungen; die zweyte iſt gebunden oder geſchmückt, und die dritte abgebrochen oder zerſtückelt, und dieſe letzte Art wird *Hocket* genannt. [47]) Hawkins ſetzt hinzu: der Sinn dieſes ſcheine in anderen Worten der zu ſeyn, daß die eine Art des Diſtantus einfach und gerade, und in der Dauer ſeiner Noten dem Choralgeſang gleich ſey; die zweyte ſey gebunden, und beſtehe aus gewiſſen Sätzen von mehrern Noten, die mit dem Choralgeſang nur nach einem gewiſſen Hauptmaß zuſammen treffen; und die dritte beſtehe aus vermiſch-

45) Et nota, quod in omnibus iſtis obſervanda eſt aequipollentia in vocibus rectis. Item ſciendum eſt, quod quaelibet truncatio formari debet ſupra cantum prius factum, licet ſit vulgare et Latinum.

46) Hockets are formed by the combination of notes and pauſes.

47) One deſcant is ſimply prolated, that is withous fractions or diviſions; another is copulated or flowered; and another is truncatus or mangled, and ſuch as this laſt are termed Hockets.

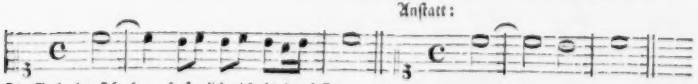
ten Tönen und Pauſen, und eine ſolche Vermiſchung werde Hocket genannt. [48]) Hier haben wir offenbar die drey Arten, welche Franco ſelbſt in drey verſchiedenen Kapiteln ſeines Werks angiebt. Der Diſkant von zwey bis zu fünf Stimmen wird im eilften gelehrt, und iſt im Grunde nichts als ein einfacher Contrapunkt, in welchem alle Stimmen in lauter Noten von gleichem Werth mit einander fortſchreiten. Derjenige Diſkant, welcher Copula genannt wird, und zwiſchen den Hauptönen eines Geſangs melodiſche oder melismatiſche Figuren enthält, folglich verziert und ausgeſchmückt iſt, auch deßwegen von den Franzoſen, die ſich ſeiner noch lange bedient haben, Fleuretis [49]) genannt wurde, iſt im zwölften Kapitel erklärt worden, unter der Ueberſchrift: de copula. Und endlich ſind noch die Hockets, der abgebrochene oder geſchluchzte Diſkant übrig, welchen Franco im dreyzehnten oder letzten Kapitel lehrt. Hawkins führt am gedachten Orte aus dem Werk des de Handlo auch ein Notenbeyſpiel eines Hockets an, welches mir durchaus unrichtig zu ſeyn ſcheint. Denn nach dem Begriff, welchen ſowohl Franco als ſein Erklärer de Handlo von dem Worte Hocket oder Ochetus gegeben hat, kann darunter durchaus nichts andres verſtanden werden, als eine ſolche Verbindung zweyer Stimmen, bey welcher die eine pauſirt, wenn die andere ſingt, und die eine ſingt, wenn die andere pauſirt. Folglich müſſen zwey Stimmen gegen einander ſtehen. Das gegebene Beyſpiel, von welchem hier die Rede iſt, iſt aber in einer einzigen Stimme begriffen, kann folglich nach Franco's lehre kein eigentlicher Ochetus ſeyn.

Nach der lehre de Ochetis kommt Franco in eben dieſem Kapitel auf das Organum. Das Wort Organum, und ein gewiſſer Begriff deſſelben, iſt, wie wir im vorhergehenden Kapitel geſehen haben, ſchon eine geraume Zeit vor Franco vorhanden geweſen. Hier wird aber offenbar ein anderer Begriff damit verbunden, als von Huchald, Guido ꝛc. damit verbunden worden iſt. Es war nehmlich bey dem Organo vor Franco nie von einem Zeitmaß die Rede; hier aber iſt *Organum* ein Geſang, der nicht in allen ſeinen Theilen abgemeſſen iſt. [50]) Dieß ſetzt wenigſtens ein Zeitmaß in einigen Theilen voraus. Ein reines Organum ſoll auch nach der Meinung des Franco nur über einem einzelnen Tenor Statt haben können, ſo daß, wenn der Tenor mehrere Töne zugleich enthält, aus ihm ſogleich ein Diſkantus wird. [51]) Um dieß gehörig zu verſtehen, muß man wiſſen, daß in

48) — the meaning whereof in other words ſeems to be that one deſcant is ſimple, even, and correſponding in length of notes with the plain-ſong: another copulated, and conſiſting of certain bundles or Compages of notes, coincideing with the plain-ſong only in reſpect of the general meaſure by which it is regulated; and another conſiſting of notes and pauſes intermixed: and a combination of notes and pauſes thus formed, is called a *Hocket*.

49) Walther (im muſikal. Lexico) nennt es *fioretto* im Plural *fioretti*, und ſagt, man habe Diminutions-Arten oder Ausſchmückungen darunter zu verſtehen, die gemeiniglich am Ende einer Cadenz gemacht wurden. Nach ſeiner Meinung hat ein ſolches fioretto oder fleuretis in folgender Art von Verzierung beſtanden:

Anſtatt:



Die Sache hat ſich aber urſprünglich nicht bloß auf Cadenzen bezogen, ſondern ſcheint von viel weitläuftigerm Gebrauch geweſen zu ſeyn. Die ſo genannte Copula iſt mit Einem Worte eine Ausſchmückung zwiſchen den Hauptnoten einer Melodie, wie wir aus dem von Franco ſelbſt gegebenen Beyſpiele hinlänglich geſehen haben.

50) Organum proprie ſumitum eſt cantus non in omni parte ſua menſuratus.

51) Sciendum eſt, quod purum organum haberi non poteſt, niſi ſupra tenorem ſolum, niſi in unifono ſit ſola nota, ita quod quando tenor accipit plures notas ſimul videlicet, tenor ſtatim eſt diſcantus.

den Zeiten des Franco die Hauptſtimme oder die Hauptmelodie Tenor genannt wurde, nach welchem ſich die übrigen Stimmen, welche etwa noch hinzu kommen ſollten, richten mußten. (Sed *Tenor* eſt vocum rector, vel guida tonorum.) Spärer wurde er zur Grundſtimme gemacht, wie man aus dem Diffinitorio terminorum muſicae des Joh. Tinctor ſehen kann, wo es heißt: Tenor eſt cujusque cantus compoſiti fundamentum relationis. Wenn nun dieſer Tenor nach der Bedeutung dieſes Worts in Franco's Zeiten nicht einfach war, oder wenn er nicht wenigſtens von mehrern Stimmen im Einklang geſungen wurde, ſo konnte kein reines Organum darüber gemacht werden, weil er unter andern Umſtänden, das heißt: wenn andere Töne zugleich mit ihm geſungen wurden, ſelbſt ein Doppelgeſang oder Diſkant war, der nun kein Organum mehr hiee. Das hierher gehörige Beyſpiel, welches nach Franco's Meinung zeigen ſoll, auf welche Art aus dem Tenor ein Diſkantus wird, iſt wiederum ſo falſch in dem Gerbertiſchen Abdruck, daß durchaus kein Sinn hinein gebracht werden kann.

Zur Beobachtung des Werths der verſchiedenen Notengattungen in dem Organo werden nun drey Regeln gegeben. Die erſte heißt: jede einfach geſchriebene Note bekommt ihren gewöhnlichen Werth, ſie ſey Longa, Brevis oder Semibrevis; 2) jede lange Note muß gegen den Tenor conſoniren, oder, im Fall eine Diſſonanz entſtände, ſchweigen, oder in eine Conſonanz verwandelt werden; und 3) jede Note, die unmittelbar vor dem Schluß geſungen wird, iſt lang, weil alle vorletzte Noten lang ſind. Noch eine ſonderbare Regel giebt Franco am Schluſſe dieſes Kapitels, indem er ſagt: ſo oft im reinen Organo mehrere Figuren im Einklang vorkommen, ſoll bloß die erſte angegeben, die übrigen aber ſollen alle in Floratura gehalten werden.[52]) Floratura iſt hier offenbar mit Fleuretis und der Copula, von welcher im zwölften Kapitel geredet wurde, einerley. Franco giebt hier wiederum ein Beyſpiel in Noten von dieſer Floratura; es iſt aber eben ſo unrichtig, und unbegreiflich, als viele der vorhergehenden, kann folglich keine Erläuterung geben. So weit Franco.

§. 10.

Nach Franco's Zeiten verbreitete ſich die Menſural-Muſik allmählich immer mehr und mehr. Man fing an in den Lehrbüchern einen Unterſchied zwiſchen ihr und der bloßen Choralmuſik zu machen. Daß dabey die Entdeckungen des Franco ſtets zur Grundlage gedient haben, ſieht man aus allen den muſikaliſchen Schriften über die Menſuralmuſik, welche zwiſchen dem eilften und vierzehnten Jahrhundert geſchrieben und auf unſere Zeiten gekommen ſind. Bis auf die angegebene Zeit iſt wenigſtens nichts Weſentliches in der Franconiſchen Lehre geändert worden. Am früheſten ſcheint ſich die Menſural-Muſik in England verbreitet zu haben, nachdem ſie einmal von Franco in den Gang gebracht war. Dieß läßt ſich aus dem Umſtand ſchließen, daß in verſchiedenen Bibliotheken dieſes Landes weit ältere Handſchriften über dieſe Materie vorhanden ſind, als in den Bibliotheken anderer Europäiſchen Länder. Hawkins und Burney haben uns Nachrichten von einigen derſelben mitgetheilt, die hier dem Weſentlichen nach ebenfalls einen Platz verdienen.

Der nächſte, welcher nach Franco über den Menſural-Geſang geſchrieben zu haben ſcheint, iſt Walter Odington, ein Benedictiner-Mönch von Evesham. Er lebte unter der Regierung Heinrichs III. ums Jahr 1240. Sein Werk von der Muſik befindet ſich zu Cambridge unter dem Titel: *De ſpeculatione muſices*, Lib. VI. Die Ueberſchriften der ſechs Bücher ſind folgende:

52) Item nota, quod quotiescumque in organo puro prima debet percuti, reliquae vero omnes in *floratura* plures figurae ſimiliter in unisono eveneriut, ſola tenentur.

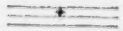
„*Prima pars* eſt de inaequalitate numerorum et eorum habitudine.“ Dieſer Theil beſteht aus zehn Kapiteln, worin von der Theilung der Scala, und von den harmoniſchen Verhältniſſen gehandelt wird.

„*Secunda* de inaequalitate ſonorum ſub portione numerali et ratione concordantiarum.“ Enthält achtzehn Kapitel. Auch eine beſondere Einleitung findet ſich bey dieſem Theil, worin die Conſonanzen Symphonien genannt und folgende Fragen aufgeworfen werden: In qua proportione ſint ditonus et ſemiditonus et an ſint Symphoniae? An diapaſon cum diateſſaron ſit Symphonia? An diapente cum diapaſon ſit Symphonia? etc.

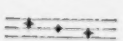
„*Tertia* de compoſitione inſtrumentorum muſicorum etc.“ Beſchäftigt ſich hauptſächlich mit der Canonik, oder mit muſikaliſchen Rechnungen und Ausmeſſungen des Monochords und der Orgelpfeifen. Hier wird auch von drey Arten der Melodie, *de tribus generibus cantilenae* (wahrſcheinlich im Sinn des Franco oder des Pſeudo-Beda) geredet, und ſo viel nach dem Auszug aus dieſem Theil zu urtheilen iſt, muß Odigton auch mit den muſikaliſchen Schriftſtellern der Griechen, wenigſtens mit ihren Lehren bekannt geweſen ſeyn.

„*Quarta* de inaequalitate temporum in pedibus, quibus metra et rhythmi decurrunt.“ Die hier befindliche Lehre ſoll mehr auf Poeſie als auf Muſik angewendet ſeyn.

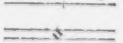
„*Quinta* de Harmonia ſimplici, i. e. de plano cantu.“ In achtzehn Kapiteln, von deren Inhalt Burney ſagt, daß er ſonderbar und ungewöhnlich ſey (very curious and uncommon.) In einem der Kapitel *de ſignis vocum*, wird geſagt: in unſern Tagen (um 1240) werden die muſikaliſchen Töne durch die ſieben erſten Buchſtaben des Alphabets, nehmlich durch große, kleine und doppelte angedeutet. Es war alſo ums Jahr 1240 noch wie bey Guido's Zeiten, oder zweyhundert Jahre früher. Hierauf redet er von den Notenfiguren und giebt eine Tabelle von der Geſtalt und den Verhältniſſen derſelben. Dieſe Figuren und ihre Benennungen ſind allerdings ſonderbar, und dienen nicht bloß zur Andeutung des Steigens oder Fallens einzelner Töne, ſondern zur Andeutung ganzer Intervallen und aus mehreren Tönen beſtehender Sätze. Ich will ſie hier verzeichnen, ſo wie ſie Burney gegeben hat.

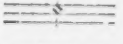
Punctum. 

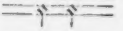
Bispunctum.

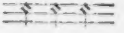
Tripunctum. 

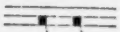
Virga Biconpunctis.

Apoſtropha. 

Biſtropha. 

Triſtropha. 

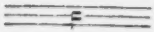
Virga. 

Bivirgia. 

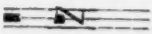
Trivergia.

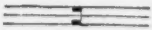
Virga Triconpunctis — condiateſſaries — condiapentes etc.

Die folgenden Zeichen ſollen zur Andeutung größerer Intervalle und zu ganzen kleinen Sätzen dienen:

1) Sinuoſa. 

2) Flexa.

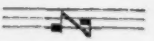
3) Reſupina. 

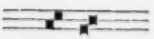
4) Pes. 

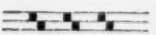
5) Pes flexus.

6) Pes quaſſus.

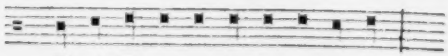
7) Pes ſinuoſus.

8) Pes reſupinus. 

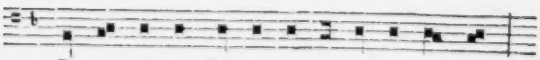
9) Pes gutturalis. 

10) Quiliſſimi. 

Am Ende dieſes Theils werden verſchiedene Arten des Kirchengeſangs beſchrieben, und Regeln zur Verfertigung derſelben gegeben. Burney führt folgende zwey Proben von der Melodie des Odingston an:



Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o.



Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us If-ra-el.

und meint in den zuſammen gezogenen Noten der letzten Melodie ſchon eine *Appoggiatura* zu finden, die eine Verzierung in der neuern Muſik iſt.

„*Sexta* et ultima de harmonia multiplici, i. e. de organo et ejus ſpeciebus; nec non de compoſitione et figuratione.“ Einige Kapitel dieſes Theils gehören eigentlich nur hierher, da hier hauptſächlich von der Menſural-Muſik die Rede ſeyn ſoll. Dieſe handeln: de Longis, Brevibus et Semibrevibus; de Plicis; Quot modis Longa perfecta et imperfecta dicitur; de Pauſis; de Ligaturis etc. Burney ſagt von dieſen Kapiteln, daß der Inhalt derſelben ſich ſehr ausführlich und meiſtens in der Ordnung und in den Ausdrücken des Franco über die angegebenen Materien verbreite, und daß es höchſt wahrſcheinlich ſey, Odington habe das Werk des Franco entweder ſelbſt geſehen, oder die darin enthaltenen Lehren durch andere uns nun unbekannt gewordene muſikaliſche Schriftſteller kennen gelernt. In einem dieſer Kapitel ſoll eine Vergleichung des muſikaliſchen Zeitmaßes mit den poetiſchen Füßen vorkommen, welches Burney für beſſer hält, als alles, was ſeit jener Zeit darüber geſchrieben worden iſt. [52]) Im letzten Kapitel dieſes Theils erklärt Odington, daß er nichts von ſtrengen Critikern befürchte, weil ſeine Abſicht nicht geweſen ſey, eigene Regeln vorzuſchreiben, ſondern nur die Vorſchriften und Meinungen ſeiner Vorgänger zu ſammeln. Burney hält ihn indeſſen doch für den erſten, der eine kürzere Note als die Semibrevis iſt, erfunden, aber keine Figur für ſie beſtimmt habe. Eine Stelle aus dem erſten Kapitel dieſes ſechſten Theils ſoll dieß beweiſen. Dieſe Stelle heißt: Ita Semibrevem *primò* divido in tres partes, quas *Minimas* voco, Figuras retinens Semibrevis, ne ab aliis Muſicis videar discedere; verum cum Brevis, diviſa in duas Semibreves, ſequitur diviſam in tres partes, ut in tres partes et duas diviſiones pono — ſic — quae *Minimae* ſeu velociſſimae, et ſic de aliis. Hierdurch würde die Erfindung der Note unter dem Namen Minima dem Geiſtlichen aus Navarra, und der erſte Gebrauch derſelben dem *Philippo de Vitriaco*, wovon im vorhergehenden §. ſchon geredet worden, völlig abgeſprochen. Denn dieſe würde beynahe ein ganzes Jahrhundert ſpäter fallen. Odington hat indeſſen nur von den kleinſten Theilen der Semibrevis geredet, aber dadurch weder ein neues Maß, noch eine demſelben entſprechende Figur erfunden.

§. 11.

Beynahe hundert Jahre nach dem Odington iſt ein Commentar über das Werk des Franco: *de Muſica menſurabili* geſchrieben worden, welches ſich ebenfalls unter den Handſchriften einer Engliſchen Bibliothek gefunden hat. Der Verfaſſer dieſes Commentars nennt ſich *Robert de Handlo* und der Titel des Werks heißt: *Regulae cum Maximis magiſtri Franconis, cum additionibus aliorum Muſicorum, compilatae a Roberto de Handlo.* Dieſes Werk iſt in einer Sammlung mehrerer muſikaliſcher Mſpte enthalten, die urſprünglich in der Cottonſchen Bibliothek befindlich war. Nachher kam wenigſtens der Commentar des de Handlo in die Hände des ehmaligen Doct. Pepuſch, und zuletzt vielleicht die ganze Sammlung an Hrn. Weſt, Präſident der königl. Societät der Wiſſenſchaften zu London. Die Abſchrift des Dr. Pepuſch ſoll ſich jetzt im Brittiſchen Muſeum befinden. Der Sammler der verſchiedenen Tractate iſt nicht bekannt, aber am Ende des erſten Tractats findet ſich eine Stelle, woraus man wenigſtens die Zeit erſehen kann, in welcher ſie gemacht worden iſt. „Finito libro (heißt es) reddatur gloria Chriſto. Explicunt Regulae cum additionibus; finitae die Veneris proximo ante Pentecoſt, anno domini milleſimo tricenteſimo viceſimo ſexto, et caetera,

52) — he compares muſical *Times* to poetical Feet, in a more full, clear, and ingenious manner than has been done ſince by any other writer.

Amen.* Von den Lebensumſtänden des de Handlo, ob ſein Commentar vielleicht lange vorher geſchrieben worden, ehe ihn der Unbekannte im Jahr 1326 in ſeine Sammlung aufnahm ꝛc. iſt durchaus nichts bekannt. Man weiß bloß von ihm, daß er zu ſeiner Zeit ſehr berühmt war.

Der Commentar ſelbſt iſt in Dialogen abgefaßt. Die Perſonen, welche ſich mit einander unterreden, ſind Franco ſelbſt und de Handlo nebſt einigen anderen, die nur gelegentlich dazu kommen. Der Hauptgegenſtand deſſelben iſt die Kunſt, die Dauer der Töne eines Tonſtücks durch Zeichen anzudeuten. Er beſteht aus dreyzehn Abtheilungen oder Rubriken, wie ſie der Verfaſſer nennt, weil ſie mit rothen Buchſtaben geſchrieben ſind. Die Ueberſchriften derſelben ſind folgende:

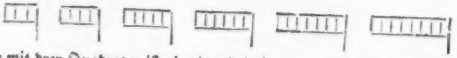
1) Von den Longis, Brevibus und Semibrevibus, und von der Art, ſie zu theilen.

2) Von der Longa und Semilonga, von ihrem Werth und von der doppelten Longa. (Unter der Semilonga ſcheint eine Brevis verſtanden werden zu müſſen.)

3) Wie die Longa von der Semilonga und die Brevis von der Semibrevi zu unterſcheiden iſt; von den ihnen entſprechenden Pauſen, und von der Gleichheit der Brevis und der Brevis altera.

4) Von den Semibrevibus und von deren Gleichheit und Ungleichheit, von der Theilung der Modorum und wie viele Modi angenommen werden müſſen. (Unter dieſer Rubrik werden folgende Perſonen genannt: Petrus *de Cruce* als ein Motetten-Componiſt; Petrus *le Viſor* und Joannes *de Garlandia* als Theilnehmer am Geſpräch.)

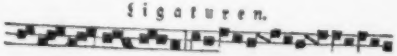
5) Von den Longis, deren Dauer die Dauer einer doppelten Longa überſchreitet. (In dieſer Rubrik geht de Handlo von ſeinem Autor ab, und ſchlägt eine Notenfigur vor, deren Werth nach der Größe derſelben, und nach der Zahl der dabey angebrachten Quadraten beſtimmt werden ſoll, z. B.



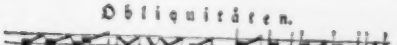
Die Figur mit drey Quadraten iſt eine dreyfache Longa, mit vieren eine einfache und ſo fort. Dieſe Erfindung ſcheint aber von niemand angenommen worden zu ſeyn.)

6) Vom Anfang der Ligaturen, von den ſchiefen Ligaturen, und auf welche Art ſie gefunden werden. (Ligatur wird hier als eine Maſſe von Figuren definirt, die entweder eine gerade oder eine ſchiefe Richtung haben. Es wird aber noch eine andere Ligatur angenommen, die hier den beſondern Namen *Obliquity* führt, und als eine ſehr enge Vereinigung oder Verbindung zweyer auf- oder abſteigenden Noten in eine einzige erklärt wird. Von beyden Arten giebt de Handlo folgende Beyſpiele:

Ligaturen.



Obliquitäten.



Einige von dieſen Ligaturen und Obliquitäten ſind cum, andere ſine proprietate, und noch andere cum proprietate oppoſita, auf eben die Art, wie wir ſchon aus dem ſiebenten Kapitel des

Franco geſehen haben. Ferner wird geſagt, daß am Ende einer Obliquität nichts hinzu geſetzt werden darf, als eine *Plica*, worunter hier der perpendiculare Strich zu verſtehen ſeyn wird, der auch beym Franco die Proprietät, Nichtproprietät und entgegen geſetzte Proprietät andeuten ſoll.

7) Von den Endigungen der ligaturen. (Der Anfang und das Ende der ligaturen und Obliquitäten zeigt die Art des Zeitmaßes an, ob es nehmlich ein tempus perfectum oder imperfectum ſeyn ſoll, welches nach unſerer Art zu reden nichts andres heißt, als: ob eine Note in zwey oder in drey gleiche Theile getheilt werden ſoll.)

8) Ebenfalls von den Endigungen der ligaturen.

9) Von der Verbindung der Semibreven und von den Figuren, womit ſie gebunden werden können. (Hier wird eines *Ademus de Aureliana* erwähnt, der eben ſo wie die Sänger von Navernia (worunter Morley Navarre verſteht) Minoratas und Minimas mit einander verbunden haben ſoll.)

10) Wie die *Plicae* in ligaturen und Obliquitäten gemacht werden, und auf welche Art aus einer plicirten Longa eine gerade Longa (an erect long) wird.

11) Von dem Werth der Pliquen.

12) Von den Pauſen. (Es werden hier ſechſerley Pauſen angenommen: die erſte von drey, die zweyte von zwey, und die dritte nur von einer Zeit. Die vierte hat zwey Drittheile und die fünfte ein Drittheil einer Zeit. Die ſechſte ſoll kein Maß haben, und wird eine unmeßbare Pauſe genannt. Sie iſt eigentlich das, was beym Franco finis punctorum genannt wurde, geht durch alle fünf Linien durch, und wird vornehmlich gebraucht, um anzudeuten, daß die vorletzte Note ausgehalten werden ſoll, ſie mag eine Brevis oder Semibrevis ſeyn. Uebrigens iſt bey dieſer Rubrik weiter nichts zu bemerken, als daß das Geſpräch zwiſchen Franco, einem Jacob de Navernia und dem ſchon erwähnten Johann de Garlandia geführet wird.)

13) Wie die *Modi* gebildet werden. (In der Menſural-Muſik wird unter Modus ſtets ein Tonfuß verſtanden, wie auch beym Franco ſchon bemerkt worden iſt. De Handlo folgt ſeinem Autor genau, und nimmt ebenfalls nur fünf Modos an, wobey wir uns aber nicht aufhalten wollen. Bloß beym fünften Modo iſt zu bemerken, daß de Handlo ſagt, aus ihm entſpringe eine große Menge von verſchiedenen Arten der Geſänge, als: *Hockets*, *Rundelli*, *Balladea*, *Cortae*, *Cantusfracti*, *Eſtampetae*, und *Florituræ*. Von den Hockets und Florituris iſt ſchon geredet worden; die Rundelli ſcheinen mit den Rodellis, und die Cantus fracti mit den Hockets oder Ochetis einerley zu ſeyn; was man aber unter *Balladea*, unter dem *Cortis* und *Eſtampetis* zu verſtehen habe, iſt ſchwer auszumachen, da weder Erklärungen noch Beyſpiele von dieſen Melodiengattungen vorhanden ſind. Doch ſcheinen auf alle Fälle Tanzmelodien darunter verſtanden werden zu müſſen, wie ſich aus den Benennungen, ob ſie gleich verſtümmelt ſind, ergiebt. Noch wahrſcheinlicher wird dieſe Vermuthung durch den Umſtand, daß gerade in dieſem fünften Modo, woraus jene Melodien entſpringen ſollen, die kleinſten, folglich die geſchwindeſten Notengattungen enthalten ſind, und mit den übrigen am meiſten vermiſcht werden.)

§. 12.

Die bisher gegebenen Auszüge aus den Werken des Franco, Odington und Robert de Handlo können dem Leſer einen hinlänglichen Begriff von dem Zuſtand der Menſural-Muſik bis ins dreyzehnte Jahrhundert geben. Wenn auch noch nicht alles, was dieſe erſten Schriftſteller über dieſe Materie geſagt haben, völlig deutlich gemacht werden kann, ſo muß man bedenken, daß ihre Lehr-

ſätze nur erſte Verſuche waren, die wie alle erſte Verſuche unmöglich ſchon vollkommen ſeyn können. Die Ueberſicht dieſer erſten Lehrer des Menſural-Geſangs war ſelbſt noch zu eingeſchränkt, ſie hatten keine andere als ſolche Vorgänger, deren Ueberſicht noch eingeſchränkter war, und ihre Begriffe von der Sache waren überhaupt noch zu dunkel, als daß ſie ſich ſelbſt über den geringen Umfang, welche dieſe Wiſſenſchaft in ihrem Zeitalter noch hatte, deutlich und faßlich genug hätten ausdrücken können, nicht zu gedenken, daß vieles durch Nachläſſigkeit der Abſchreiber verfälſcht auf uns gekommen iſt, was vielleicht ganz begreiflich ſeyn würde, wenn ihre Werke nicht durch Abſchriften, ſondern den Druck auf uns gekommen wären. Ich ſage nur vielleicht; denn alle die dunkeln Begriffe, alle die Verwirrungen und unnöthigen Weitläuftigkeiten, welche in dieſen frühen Zeiten in die Lehre vom Zeitmaß gebracht wurden, und woran Jahrhunderte lang nachher hat gearbeitet werden müſſen, um ihrer wieder los zu werden, ſind dem Gang der Natur gemäß. So wie der einzelne Menſch erſt lange Zeit alles ſchlecht und ſtümperhaft macht, ehe er dahin kommen kann, etwas gut zu machen, ſo geht es auch dem ganzen Menſchengeſchlecht im Großen, ſo daß, wenn die erſten Verſuche in der Menſural-Muſik aus dieſem Geſichtspunkt betrachtet, und gleichſam als erſte Schul-Exercitia angeſehen werden, man eben keine Urſache haben wird, ſich über die Unvollkommenheit derſelben zu verwundern, oder zu erwarten, daß ſie vollkommener hätten ſeyn ſollen. Worin dieſe Unvollkommenheiten eigentlich beſtehen, wird der Leſer, welcher der neuern Muſik nicht ganz unkundig iſt, aus den Auszügen hinlänglich bemerkt haben, ohne daß es erſt nöthig ſeyn wird, ſie einzeln anzugeben. Ohne daher weitere Worte hierüber zu verlieren, ſoll nun erzählt werden, was ferner zur Vervollkommnung der Menſural-Muſik geſchehen iſt.

§. 18.

Der nächſte Schriftſteller über Menſural-Muſik nach **Franco**, **Odington** und **de Handlo**, deſſen Werk ſich bis auf unſere Zeiten erhalten hat, iſt **Marchettus** von Padua. Auch dieſer muß das Werk des **Franco** recht gut gekannt haben, denn er erwähnt ſeiner mehrere Male, und ſtellt ihn an die Spitze derjenigen, welche über Menſural-Muſik geſchrieben haben. (Circa quod ſciendum eſt, quod magiſter *Franco* et caeteri doctores muſicae menſuratae ſic diverſificant ipſas proprietates. Dicunt enim etc.) Ich wollte, daß er auch die übrigen genannt hätte. Man wäre dadurch vielleicht in den Stand geſetzt worden, die nicht unbeträchtlichen Lücken auszufüllen, die ſich zwiſchen **Franco** und ſeinen uns bekannt gewordenen Nachfolgern finden.

Die Zeit, in welcher **Marchettus** gelebt hat, fällt am wahrſcheinlichſten ins Ende des dreyzehnten und in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Nach der Unterſchrift, welche ſich bey einem ſeiner muſikaliſchen Werke findet, welches in der Ambroſianiſchen Bibliothek zu Mayland aufbewahret wird, hat er 1271 gelebt. Denn nach der Nachricht, welche **Muratorius** (*Antiquit. Italiae med. aevi*, Tom. III. pag. 876) von dieſer Handſchrift gegeben hat, heißt es am Ende derſelben: „inchoatum Ceſenae, perfectumque Veronae, anno MCCLXXIV.“ Da dieſes Werk von der Muſica plana handelt, ſo iſt es wahrſcheinlich die erſte ſchriftſtelleriſche Arbeit des Marchettus im muſikaliſchen Fache geweſen; ſo wie man überhaupt daraus ſehen kann, daß er in dieſer Zeit noch keinen feſten Aufenthalt hatte, ſondern als ein noch junger Mann verſchiedene Städte beſuchte, um in irgend einer ſein Glück zu machen. Er ſcheint daher von ſeiner Vaterſtadt Padua zuerſt nach Ceſena, ſodann nach Verona in der erwähnten Abſicht gegangen zu ſeyn. Endlich ging er nach Neapel, und hat daſelbſt wahrſcheinlich ſein zweytes Werk de muſica menſurata geſchrieben, weil es dem König **Robert** zugeeignet iſt, welcher zwiſchen den Jahren 1309 und 1344 zu Neapel regiert hat. Auf alle Fälle iſt alſo **Marchettus** um mehr als ein Jahrhundert jünger als **Franco**.

Von ſeinen muſikaliſchen Werken haben ſich zwey bis auf unſere Zeiten erhalten, die beyde in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckt ſind. Das erſte führt den Titel: *Muſica, ſeu Lucidarium in arte Muſicae planae*, und beſteht aus 16 verſchiedenen Traktaten, deren jeder wieder in verſchiedene Kapitel abgetheilt iſt. Der Inhalt derſelben gehört aber nicht hierher. Das zweyte hat der Verfaſſer *Pomerium in arte Muſicae menſuratae* genannt, und iſt eigentlich dasjenige, von welchem hier die Rede ſeyn kann. Obgleich Marchettus in dieſem Werk den Franco häufig gebraucht hat, ſo findet ſich doch auch vieles darin, was ihm als Eigenthum gehört, und worin er entweder von ſeinen Vorgängern abgewichen iſt, oder die Lehren derſelben erweitert hat. Ein Auszug daraus wird am beſten zeigen können, ob die Lehre vom Menſural-Geſang durch ihn gewonnen habe, oder in ihrer alten Unvollkommenheit geblieben ſey.

In der Vaticaniſchen Handſchrift, nach welcher Gerbert das Werk hat abdrucken laſſen, befindet ſich am Anfang eine Analyſis deſſelben. Hierauf folgt die Zueignung an Robert, König von Jeruſalem und Sicilien. Sodann folgt *Tractatus I. Libr. I.* mit folgenden Ueberſchriften: 1) De caudis et proprietatibus, quando non faciunt in muſica menſurata. (Der Verf. will hier recht wiſſenſchaftlich zu Werke gehen „ut igitur via ſcientifica in hoc opere praeſenti procedamus etc.“ und zuerſt die gewöhnlichen Meinungen einiger, ſodann die Widerlegung derſelben aus einigen Alten, und zuletzt ſeine Beweiſe anführen. Wir wollen hier nur einen Punkt ausheben, um dem Leſer zu zeigen, auf wie mancherley ſeltſame Einfälle man in den frühern Jahrhunderten gekommen iſt, um die Lehre vom muſikaliſchen Zeitmaß recht deutlich zu machen. Man hatte die allgemeine Meinung, der Strich oder Schwanz einer Note ſey ſtets ein Zeichen der Länge, wenn er ſich auf der rechten Seite befinde und abwärts gehe; befinde ſich aber dieſer Schwanz auf der linken Seite einer Note ebenfalls abwärts, ſo müſſe ſie mit einer folgenden verbunden werden und ſey ein Zeichen der Kürze. Andere haben die Meinung gehabt, daß die Länge oder Kürze einer ſolchen geſchwänzten Note von der Anzahl der Linien und Spatien abhänge, welche ſie umfaſſe. Nach dieſer Lehre hat eine viereckige Note bloß ein Tempus; wird ihr aber ein Strich durch das nächſte Spatium angehängt, ſo erhält ſie zwey Tempora u. ſ. w. Es iſt allerdings nicht zu läugnen, daß durch dieſes Mittel ſchon allein vielerley Notengattungen entſtehen können, allein die verſchiedene Länge dieſer Striche dürfte nicht ſo leicht zu überſehen ſeyn, als die verſchiedenen Figuren der ganzen Noten. Was Marchetus über dieſe Sache ferner ſagt, klingt zwar ſehr philoſophiſch, iſt es aber nicht.) 2) De caudis et proprietatibus, quid faciunt in muſica menſurata. (Hier wird näher beſtimmt, wozu die Notenſchwänze dienen. Hier werden auch Mag. Franco et caeteri doctores muſicae menſuratae als Zeugen angeführt, und geſagt, daß nach ihrer Lehre 1) eine jede auf der rechten Seite geſchwänzte Note: eine Longa ſey, ſie mag nun einzeln oder in einer ligatur vorkommen, wenn nur der Strich unterwärts geht. 2) jede auf der linken Seite unterwärts geſchwänzte Note: eine Brevis, und dieß auch in allen abſteigenden ligaturen. Iſt aber dieſer Strich aufwärts und auf der linken Seite: ſo wird die Note eine Semibrevis. Dieß haben nun zwar (ſagt Marchettus ſehr gelehrt fort) dieſe Doctores muſicae menſuratae geſagt, aber ich finde nicht, daß ſie es irgendwo bewieſen haben. Marchettus hätte bedenken ſollen, daß ſich ſolche Sachen gar nicht beweiſen laſſen, weil ſie willkührlich ſind, und bloß von der Uebereinkunft mehrerer abhängen. Seine Beweiſe würden ſodann beſſer ausgefallen ſeyn. Er beweiſt nehmlich ſo: So wie die rechte Seite am Menſchen vollkommner iſt, als die linke, weil die rechte das enthält, was den Menſchen ernähret, und immer vollkommner macht, nehmlich das Blut; ſo iſt auch eine auf der rechten Seite geſchwänzte Note vollkommener,

als wenn ſie auf der linken geſchwängt iſt. Deßwegen habe ſich auch Chriſtus in die rechte Seite ſtechen laſſen, um ſein ganzes Blut für das menſchliche Geſchlecht zu vergießen.)

Tractatus II. De Pauſis. 1) Quid pauſae ſint in cantu. 2) Quomodo ſcribi et ſignari debeant pauſae ſecundum antiquos. (Ist Franco's Lehre, der, wie man hier ſieht, unter die Alten gerechnet wird.) 3) Quomodo confirmatio et dicta Antiquorum ſcribi et ſignari debeant in cantu modernorum. (Hier macht Marchettus eine wahre Verbeſſerung, die ſich auch bis auf unſere Zeiten erhalten hat. Franco hatte nehmlich vorgeſchlagen, daß die Semibrevis major in den Pauſen zwey Theile, die minor aber nur den dritten Theil eines Spatii einnehmen ſollte. Marchettus macht die gerechte Einwendung, daß eine ſo kleine Abtheilung betrüglich und es beſſer ſey, dieſe Pauſen nur überhaupt entweder unter oder über der Linie, z. B. — — — — hängen oder ſtehen zu laſſen.) 4) De Punctello. 5) Quae ſuit neceſſitas, quod talis punctellus in ſcripta muſica menſuraretur. 6) Quomodo de ipſo poſt proprietates et pauſas ſit tractandum. 7) Quid ipſe punctellus faciat in muſica menſurata. (Unter allen dieſen Ueberſchriften ſind nur bekannte Dinge enthalten.) 8) Sequitur de quodam ſigno, quod a vulgo falſa muſica nominatur. 9) Quae fuit neceſſitas, quod tale ſignum introduceretur in muſica menſurata. 10) Quomodo tale ſignum debeat proprio nomine nominari. 11) Quomodo poſt punctellum et proprietates ſit tractandum de iſto ſigno. 12) Quomodo debet ipſum ſignum in muſica ſignari. (Erſt am Ende wird man gewahr, was für ein Zeichen der Verf. hier meint, welches vom muſ. Volk muſica falſa genannt wurde. Es iſt kein anderes als das ♮, welches ſchon Guido kannte und gebrauchte. Es ſoll nicht mehr muſica falſa, ſondern muſica colorata genannt werden. Dieß iſt alles, was Marchettus hierben lehrt.)

Der zweyte Theil des erſten Buchs handelt überhaupt: *de Eſſentialibus Muſicae menſuratae*, nach folgenden Ueberſchriften: 1) De Tempore. 2) Quid ſit tempus muſicum. 3) Quomodo ipſum tempus eſt diſtinguibile in muſica. 4) Reprobatur quorumdam opinio tam circa definitionem temporis, quam circa diſtinctionem ejusdem. 5) De ipſo tempore, quomodo applicabile eſt ad notas ſecundum ſe ſolum. 6) De dubitatione quorumdam circa notam duorum temporum quae dicitur altera brevis. 7) De abſolutione praedicti dubii, et de modo formandi notas. (Die Zweifel, welche gegen die Nothwendigkeit der zweyten Brevis (Brevis altera) von einigen gemacht wurden, ſollen hier gehoben werden. Man ſieht hieraus ſowohl, als aus mehreren andern Stellen dieſes Werks, daß es immer einige Menſchen gegeben hat, die gegen die ſonderbare Einrichtung, daß eine und eben dieſelbe Notenfigur mehr oder weniger gelten ſollte, je nachdem ſie in Verbindung mit andern Figuren ſtand, etwas einzuwenden hatten. Aber es wurde meiſtens tauben Ohren gepredigt. Die Anhänglichkeit an das, was man einmal auf eine gewiſſe Weiſe erlernt hatte, war in jenen Zeiten eben ſo wie in den neuern ein ſtarkes Hinderniß aller möglichen Verbeſſerungen. Marchettus philoſophirt daher wie ein neuer Ariſteteles, um ſeine liebe Brevem alteram bey Ehren und Anſehen zu erhalten.) 8) In quo ſitu ac loco notae debeant figurari, quae diverſis temporibus menſurantur. (Es iſt hier noch immer hauptſächlich von der Brevi altera die Rede. Das Argument, welches hier Marchettus gebraucht, um dieſer Note auf der zweyten Stelle ihre doppelte Geltung zu erhalten, iſt folgendes: „Niemand kann zwey begreifen, wenn er nicht erſt eins begriffen hat, weil zwey nichts anderes als zwey Einheiten ſind. So wie nun in der Muſik niemand zwey Noten begreifen kann, er habe denn erſt eine begriffen, ſo kann auch niemand zwey Tempora begreifen, ohne erſt ein Tempus begriffen zu haben. Der Ordnung der Natur gemäß folgt alſo hieraus, daß die Brevis recta zuerſt, die altera aber zuletzt geſetzt werden müſſe.“ Man ſieht überhaupt aus dieſer Einrichtung, daß die erſten Erfinder derſelben gute Rechenmeiſter geweſen ſeyn müſſen, denn ſie ſind mit der Zuſammenſetzung ähnlicher Noten faſt eben ſo umgegangen, wie mit der Zuſammenſetzung ähnli-

cher Zahlen, und haben die erſte, oder eine einzelne ihrer Geltung nach für eine Einheit, die zweyte gleichſam als einen Zehner ꝛc. nur nach anderen Verhältniſſen, betrachtet. Man kann zwar nicht mit Gewißheit behaupten, daß die Berechnung des Notenwerths einen ſolchen Urſprung genommen habe, es iſt aber ſehr wahrſcheinlich, und wird es immer mehr, wenn man den Marchettus über dieſe Dinge raiſonniren hört.) 9) Cum qua proprietate debeat figurari altera brevis. (Das Zeichen ihrer Proprietät iſt, daß ſie hinter einer Brevi recta ſteht.) 10) De tempore, quomodo applicabile eſt ad ipſas notas ſecundum diviſionem ipſius in partes ſuas. 11) Quomodo ipſum tempus dividatur in ſuas primarias diviſiones. (Es kann nicht in mehrere und nicht in weniger als zwey und drey Theile getheilt werden.) 12) Demonſtratio eſſentiarum notarum, quae ex talibus diviſionibus figurantur. (Bloß die Semibrevis entſteht hieraus.) 13) Quomodo talis notae ad invicem ſe habent, de ſola ſemibrevi. (Eine einzelne Semibrevis kann im Geſang nicht fortkommen, ſondern es müſſen ihrer ſtets zwey ſeyn. Sodann wird mit der zweyten der Geltung nach verfahren, wie mit der Brevi altera verfahren wurde.) 14) De tribus brevibus in prima diviſione temporis. 15) De ſecunda diviſione in ſex ſemibreves. (? alles Franconiſche Lehre, nur weitläuftiger erklärt.) 16) Vtrum de quatuor caudari poſſunt duae. 17) Vtrum de quatuor poſſunt caudari tres. 18) De quinque ſemibrevibus, quae et quot poſſunt caudari? (Die geſchwänzten Semibreves ſind eine Neuerung des Marchettus; die dadurch entſtandene Note ◆ oder ♦ wurde nachher Minima genannt. Ihrer gehen zwölf auf ein Tempus perfectum. 19) Quomodo ſuprae dictae ſemibreves propriis nominibus nominentur. (Marchettus nimmt hier dreyerley Semibreves an, nehmlich majorem, minorem und minimam. Franco wußte nur von den beyden erſten. Aus der letzten, nehmlich aus der Semibrevi minima iſt nachher eine eigene Notengattung geworden, die unabhängig von der Semibrevi minima, die kleinſte von allen, genannt wurde.[54]) 20) Quomodo Semibreves pertineant ad ſecundam diviſionem temporis. 21) De quatuor ſemibrevibus in novenaria diviſione. 22) De nominibus ipſarum ſemibrevium. (Sind Wiederholungen.) Explicit primus liber de accidentibus et eſſentialibus muſicae menſuratae.

Incipit ſecundus de tempore imperfecto. 1) Quid ſit tempus imperfectum muſice loquendo. (Völlig Franconiſch, nur weitläuftiger.) 2) Quomodo tempus perfectum et imperfectum eſſentialiter opponuntur? 3) Per quantum deficit tempus imperfectum a perfecto? (Das Tempus imperfectum iſt um ein Drittheil geringer als das tempus perfectum.) 4) De applicatione imperfecti temporis ad notas, ſcilicet ipſius totalitatem et multiplicationem. (Figur der Noten, Punkte, Striche an den Noten ꝛc. alles iſt in beyden Temporibus einerley.)[55])

Tractatus de Applicatione ipſius temporis imperfecti, ſed in ſe ſolum ad notas via partialitatis et diviſionis. *Cap.* 1. In quot principales partes ipſum tempus imperfectum dividatur. De binaria diviſione temporis imperfecti uno modo ſumta. De ſecundaria diviſione temporis imperfecti. De diſtantia et differentia cantandi de tempore imperfecto inter Gallicos et Italicos, et qui rationabilius cantant. (Hier giebt Marchettus ein Beyſpiel ſeiner Unparteylichkeit. Die Italiener rechneten nehmlich die Perfection ſtets der zweyten Note zu, und nennten ſie vollkommener, weil ſie eine Endigungsnote iſt. Die Franzoſen thaten das Gegentheil, gaben zwar zu, daß das obige im Tem-

54) Vnde ſciendum, quod ſemibrevium quaedam debent dici majores, quaedam minores, et quaedam minimae.

55) — et eodem modo nota trium temporum et duorum et unius reperitur, loquendo de tempore imperfecto ſicut de perfecto, et eodem modo etiam figurantur, et accidentia omnia quoad pauſas et caudas et puncta, et ad omnia alia accidentia ita ſe habent in cantu temporis imperfecti ſicut et perfecti.

Tempore perfecto gegründet ſey, im imperfecto aber nicht, und ſagen, die Finalnote ſey, eben weil ſie Endigungsnote iſt, ſtets unvollkommener. Wer von beyden ſingt nun richtiger? Die Franzoſen, ſagt Marchettus.) De nominibus et proprietatibus ſemibrevium de tempore imperfecto, modo Gallico et Italico. (Sind Vergleichungen der Verſchiedenheit, wie die Franzoſen und Italiener die Semibreves berechnen, von der Zuſammenſetzung zweyer bis zu zwölf.)

Incipit liber tertius de muſica menſurata, et de his, quae tractantur in ea, in quantum in eis ſurgat diverſimoda Harmonia. 1) De Discantu, quid ſit. „Discantus ſecundum Magiſtrum *Franconem* eſt diverſorum cantuum conſonantia, in qua illi diverſi cantus per voces, longas, breves et ſemibreves proportionabiliter adaequantur, et in ſcripto per diverſas figuras proportionari ad invicem deſignantur.“ (Iſt nur kurz, und enthält lauter Franconiſche Begriffe von dieſer Materie.)

De modo ligandi notas ad invicem, ſive de Ligaturis, ex quo conſurgit ipſe discantus. *Cap. 2.* De definitione Ligaturae, et diſtinctione ipſius. De notis, quae poſſunt ligari ad invicem, et quomodo. (Hier iſt überall Franco der Anführer.) De Plicis et Ligaturis. (Das nöthige hieraus iſt ſchon im Auszug aus Franco, im Kapitel mit eben dieſer Ueberſchrift beygebracht worden.) De errore circa ligaturam, et primo in univerſali. (Dieſer Irrthum beſteht darin, daß einige auch Noten auf einer und eben derſelben Linie, oder in einem einzigen Spatio ligiren wollen, welches nach der Lehre des Franco und Marchettus nicht angeht.) Reprobatio cujusdam in ſpeciali. De modis, quid ſint. De diſtinctione modorum. Ad quid ſit inventus modus. (Sind die fünf modi oder Tonfüße des Franco.) De ſubtractione modorum perfectorum, propter quam conſtituuntur modi imperfecti. (Die Imperfection entſteht, heißt es hier, wenn von der Perfection etwas abgenommen, oder der numerus ternarius in den numerum binarium verwandelt wird. Um dieſes überall mit Sicherheit thun zu können, ſchlägt Marchettus vor, den modum perfectum durch ein + und den modum imperfectum durch ein b über der Note anzudeuten, ſo bald vermiſchte Notengattungen gebraucht werden. Im Fall aber alle Noten eines Geſangs entweder perfectionirt oder imperfectionirt werden ſollen, will er ſie mit verſchiedenen Farben geſchrieben haben.[56]) Dieſer letztere Vorſchlag ſcheint von den Zeitverwandten des Marchettus angenommen worden, und einige Zeit im Gebrauch geblieben zu ſeyn, wenigſtens erzählt Morley, ein alter Engliſcher Schriftſteller über Muſik, daß man ſich in alten Zeiten ſowohl gefüllter als offener Noten in ſchwarzer und rother Farbe bedient habe.[57]) Die übrigen Hülfsmittel zur Erkenntniß der Perfection und Imperfection, welche Marchettus außer den ſchon erwähnten noch vorſchlägt, ſcheinen gar nicht in Umlauf gekommen zu ſeyn. Sie brauchen daher auch nicht näher beſchrieben zu werden.)

Zuletzt ſagt Marchettus noch einmal, was er ſchon in einer vorgeſetzten Epiſtel geſagt hatte, daß er ſich bey der Ausarbeitung dieſes Werks der Hülfe eines Bruders aus dem Predigerorden mit Namen Siphanus oder Siphante von Ferrara bedient habe, ſowohl in Rückſicht auf die Anordnung der Theile, als in Rückſicht auf die Gründe, womit ſeine Lehren unterſtützt ſind.

§. 14.

Johann de Muris iſt nun der Zeitfolge nach der nächſte, welcher nicht nur als Schriftſteller über die Menſural-Muſik, ſondern ſogar als erſter Erfinder derſelben berühmt worden iſt. Broſ-

56) — et hoc eſt proprius, quod tales cantus diverſis coloribus figurantur.

57) There were in old time foure manners of pricking, (writing of muſic) one all blacke, which they tearmed blacke Full, another which we uſe now, which they called blacke void: the third all red, which they called red Full, the fourth red, as ours is blacke, which they called redde Void. Introduction to practical Muſic, annotations on the firſt part.

ſard (*Diction. de Muſ.* p. 73.) nennt ihn Docteur de Paris und Inventeur (vers l'an 1330 au 1333) des Figures des Notes de la Muſique, und *Rouſſeau* (Diction de Muſ.) ſetzt hinzu, daß er auch Canonicus zu Paris geweſen ſey. Nach Merſenne (*Harmonie univerſelle*, Livr. I. des Conſonances, pag. 84.) war er Cantor an der lieben Frauen-Kirche daſelbſt. Sowohl über das Vaterland des Joh. de Muris, als über die Zeit, in welcher er gelebt hat, ſind die Meinungen getheilt. In *Hales* Centur. XI. de ſcriptoribus Britanniae und in Gesners *Bibliath. univerſ.* wird er für einen Engländer gehalten. Am letztern Orte heißt es: „Joannes de Muris Anglus, ut fertur, bonarum artium magiſter, ſcripſit de Muſica practica tractatum, in quem epitomen ſcripſit Prosdocimus Patavinus." In *Fabricii* Biblioth. med. et infim. Latinit. Lib. IX. wird bemerkt, daß ihn auch du Cange nach dem Zeugniſſe des *Pitſeus* für einen Engländer gehalten habe. Das Zeugniß des Pitſeus iſt aber nicht angeführet; daher auch Fabricius hinzu ſetzt: Vellem locum addidiſſet. Der Pat. Martini führt in dem am erſten Band ſeiner Geſchichte der Muſik befindlichen Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller auch ein Werk von de Muris an, nach deſſen Titel er aus der Normandie gebürtig war. Dieſer Titel heißt: M. Joann de Muris, *de Normandia*, alias *Pariſienſis*, Practica menſurabilis cantus, cum expoſitione Prosdocimi de Beldemandis, Patavient. Die Handſchrift ſoll von 1402 ſeyn. Dieſe verſchiedenen Nachrichten laſſen ſich indeſſen leicht vereinigen. Wenn de Muris in der Normandie geboren iſt, ſo konnte er in ſo fern für einen Engländer gehalten werden, als die Normandie, welche jetzt zu Frankreich gehört, noch im vierzehnten Jahrhundert, nehmlich bis auf den zu Bretigny bey Chartres im Jahr 1360 geſchloſſenen Frieden, ganz unter Engliſcher Bothmäßigkeit ſtand. Daß er auch *Pariſienſis* genannt wird, rührt ohne Zweifel bloß von ſeinem Aufenthalt zu Paris her, gegen welchen nichts erinnert werden kann, weil die unwiderſprechlichſten Zeugniſſe dafür vorhanden ſind. Das Vaterland des Johann de Muris wäre alſo entſchieden.

Die verſchiedenen Angaben der Zeit, in welcher er gelebt haben ſoll, werden ſich ebenfalls leicht vereinigen laſſen, wenn wir ältere Zeugniſſe dabey zu Hülfe nehmen, und bey den neuern nicht vergeſſen, wie leicht eine Zahl verdruckt oder verſchrieben werden kann. Trithemius berichtet in ſeinem Werke *de ſcriptoribus eccleſiaſticis* cap. 580. daß um 1330 in Paris ein berühmter Aſtronom mit Namen *Joannes de Lignerüs* gelebt habe, der ein genauer Freund vom Joh. de Muris war, und mit ihm und einigen andern gemeinſchaftlich in den mathematiſchen Wiſſenſchaften arbeitete.[58]) Wenn nun die Angabe des Trithemius aus keinem Grund bezweifelt werden kann, ſo folgt, daß die Angabe des Kircher (*Muſurgia* lib. VII cap. 1.), Bononcini (*Muſico prattico*, Part. I. cap. 12. pag. 36.), Tevo (*Muſico iſtoria*, P. II. cap. 7 pag. 49.), und *Bourdelot* (Hiſt. de la Muſ. et de ſes effets, T. I. pag 16.), welche 1220. 1353. und gar 1553. als die Zeit annehmen, in welcher de Muris gelebt habe, falſch oder verdruckt ſeyn müſſen. Daß alſo die erſte Hälfte des vierzehnten Jahrhunders die Zeit ſey, in welcher de Muris geblühet habe, ſcheint gewiß zu ſeyn, und wird auch durch ein, auf der Pariſer Bibliothek befindliches Mſpt. beſtätigt, worin es am Ende heißt: „Explicit muſica ſpeculativa ſecundum Boetium per Magiſtrum Joannem de Muris abbreviata. Pariſius in Sorbona anno Dni 1323." Man ſieht hieraus, daß de Muris wahrſcheinlich nur anfänglich Cantor an der Kirche unſerer lieben Frauen geweſen, nachher aber ſeiner philoſophiſchen und mathematiſchen Kenntniſſe wegen weiter befördert und endlich Lehrer an der Sorbonne geworden iſt.

58) — ubi hujuſce facultatis cooperatores et conſeceis habuit, viros mathematicae ſcientiae doctiſſimos, Joannem de Saxonia, *Joannem de Muris*, et Bernardum, philoſophos et Aſtronomos inſignes, qui et ipſi varia opuſcula conſcripſerunt.

§. 15.

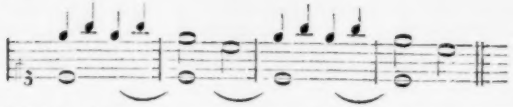
Von ſeinen Werken muſikaliſchen und andern Inhalts werden noch viele in Europäiſchen Bibliotheken aufbewahrt. Die vollſtändigſte Sammlung derſelben findet ſich aber unter den Manuſcripten der Bodleyiſchen und der Bibliothek des Brittiſchen Muſeums. Tanner giebt in ſeiner Bibliotheca Britannica Hibernica, pag. 537. folgende Nachricht davon:

„*Muris (Joannes de)* ſive *Murus* natione Anglus, philoſophus, mathematicus et muſicus inſignis. Scripſit, *Ex Stellarum poſitionibus prophetiam.* Lib. I. „Infra annum certe mundi." *Arithmeticam ſpeculativam.* Lib. I. MS. Oxon. in Bibl. publ. Impreſſ. Mogunt. . . . *Tractatum Muſicum.* Lib. I. „Quoniam Muſica eſt de Sono relato ad Numeros." MS. Bodl. NE. F. 10 11. *Artem componendi* (metiendi) *fiſtulas Organorum* ſecundum Guidonem. Lib. I. „Cognita conſonantia in Chordis." Ibid. *Sufficientiam Muſicae Organicae editam* (ita habet MS.) *a Mag. Joanne de Muris, Muſico ſapientiſſimo, et totius orbis ſubtiliſſimo experto.* Pr. „Princeps Philoſophorum Ariſtoteles." Ibid. *Compoſitionem Conſonantiorum in ſymbolis ſecundum Boëtium.* Pr. „Omne Inſtrumentum Muſicae." Ibid. *Canones ſuper Tabulas Alphonſinas.* Pr. „Quia ſecundum Philoſophum Phyſicorum." 4to. MS. Bodl. Digby 168. f. 132. *Collectionem Prophetiarum de Rebus Anglicis*, per Joh. de Muris. MS. Cotton. Veſpaſ. E VII. 8. In MS. Bodl. Digby 190. fol. 72. Exſtat *Prologus in opus, cui titulus:* Tractatus Canonum minutiarum Philoſophicarum et Vulgarium, quem compoſuit Mag. Johannes de Muris, *Normannus* A. MCCCXXI. a quo eodem anno (verba ſunt autoris) *Notitia Artis Muſicae* proferendae et figurandae tam menſurabilis quam planae, quantum ad omnem modum poſſibilem diſcantandi: non ſolum per integra ſed usque ad minutiſſimas fractiones: *Cognitioque circuli quadraturae* perfectiſſime demonſtratae: expoſitioque tabularum *Alphonſi* regis Caſtelliae: et *Genealogiae Aſtronomiae* nobis claruit" etc. *Canones de eclipſibus.* Pr. „In oppoſitione habenda aliud." MS. Bodl. Digby 97. ubi habetur haec nota. „Hos Canones diſpoſuit Johannes de Muris *Pariſiis* in an. MCCCXXXIX. in Domo Scolarium de Sorbona." *De Conjunctione Saturni et Jovis*, A. MCCCXLV. Pr. „Tres Principes ex Militia." MS. Bodl. Digby 176. Bal. XI. 74. Pitſ. App. p. 872. ſq.

Von den hier angezeigten muſikaliſchen Schriften des de Muris ſind nicht nur die meiſten in der Gerbertiſchen Sammlung abgedruckt, ſondern auch noch einige, welche ſich im Tanner nicht angezeigt finden. Die wenigſten derſelben gehören zwar hierher, weil ihr Inhalt nicht die Menſural-Muſik, ſondern andere Theile dieſer Wiſſenſchaft betrifft. Um der Vollſtändigkeit willen ſollen indeſſen wenigſtens die Titel aller angegeben, aber nur aus den zur Menſural-Muſik gehörigen Auszüge geliefert werden.

1) Das erſte Werk führt den Titel: *Magiſtri Joannis de Muris Summa muſicae.* In 25 Kapiteln, deren Inhalt ſämmtlich die erſten Elemente der Muſik in Rückſicht auf den Choralgeſang betrifft. Im vorletzten Kapitel wird von der Polyphonie gehandelt, welche in die Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie, das heißt, in den zwey- drey und vierſtimmigen Geſang abgetheilt wird. Die Diaphonie iſt zweyerley, nehmlich baſilica und organica. Die Diaphonia baſilica entſteht dann, wenn einer eine Note ununterbrochen hält, die gleichſam der Grund eines andern Geſangs iſt, der andere aber eine Melodie dazu ſingt, die in der Quinte oder Octave anfängt, bald auf- bald abſteigt, doch ſo, daß ſie am Ende mit dem Grundton des andern

auf eine gewiſſe Weiſe conſoniret.[59]) Die Diaphonia organica wird ſo gemacht, daß wenn einer aufſteigt, der andere abſteigt, und ſo umgekehrt, am Ende aber kommen ſie meiſtens entweder im Einklang, in der Quinte oder in der Octave zuſammen.[60]) Die Triphonie und Tetraphonie ſind völlig von ähnlicher Art, nur ſtärker beſetzt oder in den verſchiedenen Stimmen verdoppelt. Alſo noch immer nichts andres, als ein leyermäßiger Geſang, in der Diaphonie von folgender Art:



in der Triphonie und Tetraphonie mit Octaven und Quinten vermehrt.

De Muris hat bey jedem Kapitel dieſes Werks ſeine Meinung zweymal geſagt, einmal in Proſa, das andere Mal in Verſen. Die zu dieſem Kapitel gehörigen Verſe verdienen der ſonderbaren Materie wegen, und als eine Probe der Reimkunſt eines ſo alten Muſiklehrers hier einen Platz. Sie heißen:

Eſt cantus ſimplex, qui per praedicta notatur,
Nec duplici, triplici, nec quadruplici ſociatur.
Si modus eſt unus, ſimplex de voce vocatur,
Qui propter plures cantantes non variatur:
Eſtque quia duplex, non quod duo ſint hoc more canentes.
Imo duplex modus eſt, quem ſervant arte fruentes.
Pars tenet una notam, pars altera concinit apte,
Et placet hoc auri multa dulcedine captae:
Vel canit utraque pars diſcors concorſque ſodali.
Organicum genus hoc dicas modulamine tali.
Inde triplex cantus triplici modulamine creſcit,
Non quia tres cantant numero majore tumeſcit,
Vel pars prima notam reticet, binaeque ſequentes
Conveniunt varie, ſed primae convenientes.
Vel canit organice prior, et cantum triplicando,
Non differt, niſi per claves, cantumque gravando.
Eſt pro quadruplici cantus modulamine quartus.
Nec praemiſſorum quisquam ſit in ordine tantus.

59) Diaphonia eſt modus canendi duobus modis, et dividitur in baſilicam et organicam. Baſilica eſt (modus) canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam, quae eſt quaſi baſis cantus alterius concinentis; alter vero ſocius cantum incipit vel in diapente, vel in diapaſon, quandoque aſcendens, quandoque deſcendens, ita quod in pauſa concordet aliquo modo cum eo, qui baſin obſervat.

60) — ita quod unus aſcendat, reliquus vero deſcendat, et e contra; pauſando tamen conveniunt maxime vel in eodem, vel in diapente, vel in diapaſon. Dicitur autem organica ab organo, quod eſt inſtrumentum canendi, quia in tali ſpecie cantus multum laborat.

Attamen in triplici magis eſt cautela canoris.
Dum canit organice pars quaeque, magisque laboris.
Pars prior in gravibus canit, altera cum diapente,
Tertia, quarta duplex diapaſon addit neque lente.
Tertia reſpondet primae, ſed quarta ſequenti.
Talia non cantet, niſi cantans mente libenti.
Et pauſent pariter, pariter finire notati.
Et nos hunc librum ſumus hic finire parati.

2) *Ejusdem Tractatus de Muſica*, oder: *Joan. de Muris Muſica ſpeculativa*. Handelt von den Intervallen, von der Abtheilung des Monochords ꝛc.

3) *Eadem Muſica theorica Joan. de Muris auctor.* Die Erweiterung rührt von einem *Conrado Norico*, einem Magiſter auf der leipziger Univerſität her, welcher erſt ins Ende des funfzehnten oder in den Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts gehört. Die Ueberſicht dieſer erweiterten Ausgabe heißt: *Joannis de Muris muſica ſpeculativa a Conrado Norico artium liberalium academiae Lipſienſis Magiſtro ordinata atque correcta, quae multis temporibus fuit obnubilata, ſummo labore et diligentia.* Erſtreckt ſich übrigens bloß auf Tonverhältniſſe.

4) *Joannis de Muris de numeris, qui muſicae vetiunt conſonantias ſecundum Ptolemaeum de Parisio.* Mag wohl von eben der Hand ſeyn, als das vorhergehende Werk. In dieſem kleinen Werkchen werden zwey muſikaliſche Schriftſteller, unter dem Namen Hugo und Barthoſomäus angeführt, aber ohne alle nähere Nachricht.

Unter dem Hugo iſt wahrſcheinlich der Hugo von Reutlingen zu verſtehen, welcher 1333 ein Werk über den Gregorianiſchen Kirchengeſang geſchrieben hat.

5) *Tractatus de Proportionibus.*

6) *Secundus Liber. Sequitur, quid Magiſter Johannes de Muris dicat de practica Muſica, ſeu de menſurabili.* Dieß iſt eigentlich das Hauptwerk, deſſen Inhalt völlig hierher gehört.

Zuerſt wird etwas von der Nothwendigkeit des muſikaliſchen Zeitmaßes geſagt. Der Ton wird durch Bewegung erzeugt, die nicht anders als in der Zeit geſchehen kann. Die Zeit iſt unzertrennlich mit der Bewegung verbunden; daher muß auch der Ton nothwendig durch die Zeit gemeſſen werden. Tempus iſt demnach überhaupt ein Maß der Bewegung; hier aber das Maß eines Tones mit einer ununterbrochenen Bewegung. [61])

Hierauf folgen die erſten Unterſchiede dieſes Zeitmaßes, nehmlich größere und kleinere, vollkommene und unvollkommene ꝛc. in eben der Art, wie ſie ſchon von den Vorgängern des de Murris gelehrt worden ſind. Der Grund, aus welchem im Zeitmaß der numerus ternarius am vollkommenſten ſeyn ſoll, iſt hier noch eben derſelbe, den man urſprünglich dafür annahm; nehmlich weil der Ternarius für ein Bild der Dreyeinigkeit gehalten wird. De Murris geht aber noch weiter als ſeine Vorgänger, und ſucht die größere Vollkommenheit dieſer Zahl auch aus den Geſtirnen, den Elementen, aus der Zeit ſelbſt, aus lebendigen Geſchöpfen, mit Einem Worte, aus der ganzen Natur zu beweiſen. Die ganze Muſik (fährt er fort), vorzüglich die Menſural-Muſik, iſt in der Perfection gegründet, und begreift Klang und Zahl in ſich. Diejenige Zahl aber, welche die Muſiker für die vollkommenſte halten, iſt der Ternarius. Die Muſik nimmt daher von dieſer Zahl ihren Anfang, die,

61) — Vox generatur cum motu, cum ſit de genere mensurati. Eſt autem tempus menſura motus. Sed motus ſuccellivorum. Tempus inſeparabiliter inſerit hic tempus eſt menſura vocis prolatae, cum motu commotum. Igitur vocem neceſſario oportet tempore timeo.

wenn ſie in ſich ſelbſt multiplicirt wird, die Zahl 9 giebt. Innerhalb dieſer Zahl 9 ſind alle übrigen enthalten, ſo daß, wenn man über ſie hinaus will, man ſtets wieder zur Einheit zurückkehret; folglich iſt der Novenarius in der Muſik diejenige Zahl, welche man nicht überſchreiten kann ꝛc. So viel hiervon, bloß um zu zeigen, auf welche Art de Muris räſonnirt.

De protactione figurarum wird zunächſt gehandelt. Hier wird von der Erfindung bequemer Zeichen geredet; de Muris hat alſo die vor ihm gebräuchlichen noch nicht für bequem genug gehalten. Zur Bezeichnung aller zur Menſural-Muſik gehörigen Dinge nimmt er neun Unterſchiede in den Zeichen an, wahrſcheinlich wiederum, weil dieſe Zahl aus der vollkommenen Zahl 3 entſpringt. Die neun Zeichen oder Verſchiedenheiten ſind: geradewinklige, gleichſeitige, geſchwänzte Noten, der Punkt, die Lage (nehmlich die Stelle im Linienſyſtem), die linke und rechte Stellung und die auf- oder abwärts gekehrte Richtung der Figuren.[62])

Nun nimmt de Muris vier Grade an, nach welchen die Verſchiedenheiten der Notenzeichen claſſificirt werden. In den erſten Grad gehören die Noten, in ſo fern ſie gleich oder ungleichſeitig ſind; in den zweyten die geſchwänzten oder ungeſchwänzten; in den dritten die gerad- oder ſtumpfwinkligen, und in den vierten die ſtumpfwinkligen geſchwänzten oder ungeſchwänzten.[63])

Nach dem darauf folgenden Kapitel de nominibus figurarum gehört die dreyfache, doppelte und einfache Longa in den erſten Grad; in den zweyten die Longa perfecta, imperfecta und die Brevis; in den dritten die Brevis perfecta, imperfecta und die Semibrevis minor; in den vierten die Semibrevis perfecta, imperfecta und minima. Dieſe fünf Noten haben beym de Muris eben die Form, welche ſie ſchon beym Marchettus von Padua hatten, nehmlich:

Maxima.

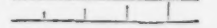
Longa.

Brevi.

Semibrevis.

Minima.

Die fünf modos oder Tonfüße hat de Muris ebenfalls mit ſeinen Vorgängern gemein, in der Lehre von den Pauſen folgt er aber bloß dem Franco, hat alſo die Verbeſſerung, welche Marchettus gemacht hat, indem er die Theilung eines Spatii in drey Theile für zu trüglich hielt, und es demnach nur in zwey Theile theilte, entweder nicht gekannt, oder nicht annehmen wollen. Er geht hierin ſogar noch weiter als Franco, und will das Spatium in vier Theile abtheilen, nehmlich ſo:



62) Hujus autem formae diſtinctiones novem ſunt: quilaterum. Differentiae ſecundi caudatum, incaudatus, dextrum, ſiniſtrum, ſurſum, deorſum, prout ſequenti videbitur in figura. Die hierzu gehörigen Figuren ſind im Gerbertſchen Abdruck weggelaſſen, kommen aber bey einem der folgenden Kapitel vor.

63) Differentiae primi gradus aequilaterum, inaequilaterum. Differentiae ſecundi caudatum, incaudatum. Differentiae tertii rectiangulum, obtuſiangulum. Differentia quarti obtuſiangulum caudatum, obtuſiangulum incaudatum.

wodurch die Sicherheit in der Ueberſicht der Pauſen nothwendig noch mehr erſchweret, und wohl gar unmöglich gemacht wird.

Aus allem, was de Muris bisher geſagt hat, werden nun zum Beſchluß wiederum neun Schlüſſe gezogen, welche den Gebrauch und Werth der Noten in der Menſural-Muſik näher beſtimmen ſollen. Es ſind neun Regeln, über deren Inhalt die Meinungen der Muſikgelehrten aus dem Zeitalter des de Muris getheilt waren. Hier ſind ſie:

1. Quod longa poſſit imperfici per brevem.
2. Quod brevis poſſit imperfici per ſemibrevem.
3. Quod ſemibrevis poſſit imperfici per minimam.
4. Quod longa poſſit imperfici per ſemibrevem.
5. Quod brevis poſſit imperfici per minimam.
6. Quod minima non poſſit imperfici.
7. Quod altera brevis poſſit imperfici per ſemibrevem.
8. Quod ſemibrevis altera poſſit imperfici per minimam.
9. Quod tempus poſſit dividi per quotlibet partes aequales.

Dieſe neun Regeln werden nun weitläuftiger erklärt. Zum Beſchluß macht de Muris noch folgende kurze Betrachtung: „Unter dieſen neun Regeln ſind noch viele andere und ſpeciellere begriffen, die man durch Uebung leicht entdecken wird. Wenn aber unter demjenigen, was bisher geſagt worden, etwas befindlich ſeyn ſollte, welches mit der Wahrheit nicht beſtehen könnte, ſo bitte ich die ehrwürdigen Muſiker, die ich von meiner erſten Jugend an geliebt habe, es zu verbeſſern und gütig zu ertragen. Denn in dem Kopf eines einzigen Menſchen, er müßte denn einen engliſchen Verſtand haben, kann unmöglich die Erkenntniß aller Wahrheiten beyſammen ſeyn. Vielleicht wird es mir mit der Zeit eben ſo gehen, wie es den Alten ergangen iſt, welche glaubten, die ganze Muſik erſchöpft zu haben. Meinungen und Veränderungen in den Wiſſenſchaften machen einen beſtändigen Kreislauf, ſo wie er ihnen von dem Schöpfer vorgeſchrieben iſt.“

7) *Item Joannis de Muris Quaeſtiones ſuper partes muſicae.* Iſt mit dem vorhergehenden Werk meiſtens einerley Inhalts, in einigen Punkten aber erweitert, und in Fragen und Antworten abgefaßt.

Die Lehre von den Ligaturen iſt hier ganz neu hinzu gekommen, und ſehr einfach und deutlich vorgetragen. Es iſt aber in den Auszügen aus Franco's Werk zur Genüge davon geredet worden.

Die Lehre *de diſcantu et Conſonantiis*, womit dieſer Tractat beſchloſſen wird, unterſcheidet ſich aber ſehr von dem, was die Vorgänger des de Muris darüber geſagt haben, und was de Muris ſelbſt in einem der vorhergehenden Werke unter der Ueberſchrift: de Polyphonia darüber geſagt hat. Es werden nehmlich in dieſem Abſchnitt zuerſt Regeln von der Verbindung und Fortſchreitung der Conſonanzen gegeben, die in der Folge beybehalten worden ſind, und deren Beobachtung in der Reinigkeit der Harmonie immer weiter geführt hat. Da aber hier die Rede bloß von dem iſt, was de Muris für die Menſural-Muſik geleiſtet hat, ſo muß das Nähere von ſeinen Regeln der Harmonie bis auf einen andern Ort verſpart werden.

8) *Incipit Ars Diſcantus data a Magiſtro Joanne de Muris abbreviando.* Handelt bloß von den Intervallen und ihren Verhältniſſen, die Ueberſchrift iſt folglich dem Inhalte keinesweges angemeſſen.

Außer diesen in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten Werken finden sich noch verschiedene unter anderen Titeln auf einigen Europäischen Bibliotheken, die ebenfalls dem de Muris zugeschrieben werden, worunter aber gewiß wenigstens einige mit den hier verzeichneten einerley seyn werden. So befindet sich in der Vaticanischen Bibliothek noch:

1) *Joannis de Muris Practica cantus mensurabilis*, mit dem Anfang: Quilibet in arte etc.
2) *Joannis de Muris Ars summaria Contrapuncti*, mit dem Anfang: Volentibus introduci etc.
3) *Joan. de Muris Theoremata musica versibus explicata.* Unter den Manuscripten der Königin von Schweden.
4) *Compendium Joan. de Muribus.* Ebenfalls unter den Mspten der Königin von Schweden. Hierin kommt die §. 7. schon angeführte Stelle vor, durch welche dem Franco die Erfindung der verschiedenen Notenfiguren zugesichert wird. Und in der Pariser Bibliothek:
5) *Speculum Musicae*, eines der weitläuftigsten und ausführlichsten Werke von de Muris, welches Gerbert zwar gekannt, aber seiner Weitläuftigkeit wegen nicht hat abdrucken lassen wollen.

Nr. 1. mit dem Anfang: Quilibet in arte etc. ist dasjenige Werk, was unter Nr. 7. mit dem Titel: Quaestiones super partes musicae etc. abgedruckt ist. In dem Mspt. zu Cambridge fängt es an: Quinque sunt partes prolationis, videlicet Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis et minima. In einer Handschrift zu St. Blasien heißt es: Et est sciendum, quod partes prolationis sunt quinque, maxima etc. Im Manuscript sollen indessen auch die sogenannten Taktzeichen: C ⊂ O ⊙ schon vorkommen, von welchen man bey den Vorgängern des de Muris noch keine Spur findet. Der Punkt deutet in diesen Taktzeichen stets die Perfection an, so wie er bey einzelnen Noten ebenfalls den Werth von zwey Zeiten in drey verwandelt. Er wird deßwegen auch signum perfectionis genannt. Auch sollen in diesem Mspt. offene oder weiße Minimen vorkommen, z. B. ♩ oder 𝅗𝅥 und quer durchschnittene viereckige Noten, nehmlich: ◣.

Mit Nr. 2. 3. und 4. läßt sich unter den abgedruckten Werken nichts ähnliches finden; man müßte sie daher durch etwas mehr als durch die bloßen Anfangsworte mit einander vergleichen können, wenn man entscheiden wollte, ob sie besondere Werke, oder nur mit andern Titeln versehen sind.

Nr. 5. befindet sich bloß auf der königl. Bibliothek zu Paris, und scheint nicht durch irgend eine Abschrift anderwärts verbreitet worden zu seyn. Das Original ist auf feines Pergament geschrieben und enthält 600 Folioseiten. Der Anfang desselben heißt: „*Libro tertio de philosophica consolatione Boetius volens reddere causam etc.*“ Es ist in sieben Bücher abgetheilt. Das erste handelt in 76 Kapiteln von der Erfindung und Eintheilung der Musik: das zweyte in 123 Kapiteln von den musikalischen Intervallen; das dritte in 56 Kapiteln von den harmonischen Verhältnissen; das vierte in 51 Kapiteln von den Con- und Dissonanzen; das fünfte in 52 Kapiteln von den alten Tetrachorden, von der Eintheilung des Monochords und von den musikalischen Lehrsätzen des Boethius; das sechste von den Modis und von der Notation der Alten, von den Veränderungen, welche Guido mit dem System der Alten vorgenommen hat, und von den Kirchen-Tonarten in 113 Kapiteln; das siebente von der Mensural-Musik, vom Diskant (worin ein Kapitel *de ineptis Discantoribus* vorkommt), vom Zeitmaß, von den Modis oder Eintheilungen der Zeit, vom vollkommenen und unvollkommenen Zeitmaß, und endlich vom Unterschiede der alten und neuen Musik in 45 Kapiteln. Das Ganze enthält also 516 Kapitel. Die Schlußworte dieses Werks heissen: „*Exempli causa describere tibi volo, quorum figurae sunt in hoc ordine consequentes.*“

Explicit Tractatus Musicae, Magistri Johannis de Muris.

Aus

Aus dieſem *Speculo muſicae* hat uns Rouſſeau (*Dict. de Muſ.* Artik. Diſcant) einige Auszüge gegeben, die hier bemerkt zu werden verdienen. Die Definition, welche de Muris in dieſem Werke vom Diſkant giebt, lautet alſo; „Discantat, qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantet, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis concordisque mixtionis unione.“ Ueber die Sänger ſeiner Zeit iſt er ſehr aufgebracht, weil ſie gar keinen Unterſchied unter den verſchiedenen Conſonanzen machen, und ſie ohne alle Auswahl gebrauchen, wie ſie ihnen vorkommen. „Mit welcher Stirne, ſagt er, wagen ſie es, zu diſkantiſiren, oder den Diſkant zu componiren, ſie, die nichts von den Accorden verſtehen, denen es nicht einmal einfällt, daß einige beſſer klingen könnten, als die andern, die weder wiſſen, welche man gebrauchen, noch welche man vermeiden muß, die die Stellen nicht kennen, wo ſie zu brauchen ſind, und überhaupt von allem dem nichts wiſſen, was zur Ausübung einer ſo weitläuftigen Kunſt gehört? Treffen ſie es, ſo geſchieht es von Ungefähr; ihre Stimmen irren regellos um den Tenor herum. Sie mögen auch zuſammen ſtimmen, ſo Gott will; ihre Töne ſind doch dem Ungefähr überlaſſen, wie der Stein, welchen eine ungeſchickte Hand nach dem Ziele werfen will, der unter hundertmalen kaum einmal dahin kommt.“ Hiermit begnügt ſich de Muris noch nicht. Die Sänger oder Muſiker ſeiner Zeit müſſen es, wenn nicht noch ärger, doch wenigſtens eben ſo arg mit der damals beſtehenden Reinigkeit der Harmonie gemacht haben, als es die neuern Sänger und Muſiker mit der Reinigkeit der unſrigen machen; denn ſonſt würde er gewiß nicht ſo hart mit ihnen geſprochen haben, als er in folgender Stelle thut: „Heu! proh dolor! His temporibus aliqui ſuum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iſte eſt, inquiunt, novus discantandi modus, novis ſcilicet uti conſonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoſcunt, offendunt ſenſum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt triſtitiam: O incongruum proverbium! O mala coloratio, irrationabilis excuſatio! O magnus abuſus, magna ruditas, magna beſtialitas, ut aſinus ſumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro piſce, ſerpens pro ſalmone! Sic enim concordiae confunduntur cum diſcordiis, ut nullatenus una diſtinguatur ab alia. O ſi antiqui periti Muſicae doctores tales audiſſent Diſcantatores; quid dixiſſent? Quid feciſſent? Sic diſcantantem increparent, et dicerent: Non hunc diſcantum quo uteris de me ſumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adverſarius, ſcandalum tu mihi es; o utinam taceres! Non concordas, ſed deliras, et diſcordas.“ [64])

§. 16.

Aus allem, was bisher aus den gedruckten und ungedruckten Werken des de Muris angeführt worden iſt, ergiebt ſich unwiderſprechlich, daß er in der Menſural-Muſik nichts neues erfunden, ſon-

64) „Aber ach! in dieſen unſeren Zeiten wollen einige „ihre Ungeſchicklichkeit mit leeren Reden bemänteln. „Dieß iſt, (ſagen ſie) die neue Methode zu diſkantiſiren, dieß ſind neue Conſonanzen. Sie beleidigen damit Verſtand und Ohr der Kenner, und anſtatt des Vergnügens, welches ſie machen ſollten, verbreiten ſie Mißvergnügen und Ekel. O alberne Rede! Schlechte Bemäntelung! Dumme Entſchuldigung! Abſcheulicher Mißbrauch! O grobe und viehiſche Unwiſſenheit! Einen Eſel für einen Menſchen, eine Ziege für einen Löwen, ein Schaf für einen Fiſch und eine Schlange für einen Lachs zu halten! Denn eben ſo werfen ſie Conſonanzen und Diſſonanzen ſo unter einander, daß man ſie „auf keine Weiſe von einander unterſcheiden kann. O, „wenn die alten guten Meiſter der Muſik ſolche Diskanteren hören ſollten, was würden ſie ſagen? was würden ſie machen? Sie würden ſie ausſchelten und ſagen: „Dieſe Harmonie, deren du dich bedienſt, haſt du nicht „von mir. Dein Geſang ſtimmt mit dem meinigen nicht „überein. Worein miſchеſt du dich? Du ſtehеſt mir „nicht an, du biſt mir zuwider, und ein wahres Skandal für mich. O, hätteſt du doch geſchwiegen! Dieß „iſt nicht Wohlklang, ſondern Unſinn und Mißklang.“

dern nur das gelehrt hat, was seine Vorgänger, insbesondere Franco schon erfunden hatten. Wie kommt es nun, daß er dessen ungeachtet Jahrhunderte hindurch für den ersten und eigentlichen Erfinder der verschiedenen Notenfiguren gehalten worden ist? — Daß er, nach dem Geiste seiner Zeiten ein gelehrter Mann war, und ausgebreitetere musikalische Kenntnisse besaß, als vielleicht irgend einer seiner Zeitverwandten, kann wohl nicht verneint werden; daß er durch deutlichere Darstellung und Erläuterung der schon vorhandenen Erfindungen den Gebrauch und die bessere Anwendung derselben erleichtert und verbreitet habe, ist wenigstens wahrscheinlich; wenn nun vielleicht zu gleicher Zeit die Schriften des Franco und Marchettus von Padua schon in Vergessenheit gekommen waren, wie es wohl in einem Zeitalter geschehen konnte, in welchem die Verbreitung gelehrter Werke sehr schwer war, in welchem sie nicht, wie es in neuern Zeiten durch die Erfindung der Buchdruckerkunst möglich geworden ist, in tausend und mehrere Hände zugleich kommen konnten, so war und blieb de Muris allerdings der nächste, auf dessen erneuerte Lehre vom musikalischen Zeitmaß aller Augen sehen mußten. Da ferner die nächsten Schriftsteller nach de Muris ihre auf sie gekommene Nachrichten noch nicht kritisch zu behandeln wußten, und unter solchen Umständen eine bloße Sage leicht für eine ausgemachte Wahrheit genommen wurde, so konnte eben so leicht eine solche Sache auf spätere Jahrhunderte fortgepflanzt und so lange für eine Wahrheit gehalten werden, bis die im Staub begrabenen Werke der wahren Erfinder selbst wieder aufgefunden, und die Nachkommen dadurch in den Stand gesetzt wurden, aus den Quellen selbst zu entscheiden, was wahr oder falsch sey.

Wenn indessen Johann de Muris auch nicht Erfinder der Mensural-Musik, und in dieser Rücksicht bisher auf Kosten eines andern berühmt gewesen ist, so gebührt ihm dennoch mit großem Rechte der Ruhm eines Verbesserers und wahren Beförderers der Musik von einer andern Seite, nehmlich von der Seite des harmonischen Gebrauchs der musikalischen Intervallen. Hierin hat er sich um seine Nachkommen sehr verdient gemacht, wie wir in der Folge näher sehen werden, und vielleicht ist auch sein Ruhm hauptsächlich durch dieses Verdienst gegründet, und nur von unkritischen Schriftstellern mit einem andern, mit welchem es ohnehin sehr genau zusammen hängt, verwechselt worden.

§. 17.

So wie Franco einen Erklärer an dem Marchettus gefunden hatte, so fand auch de Muris (der in Rücksicht auf Mensural-Gesang genau genommen selbst nichts anders als ein Erklärer, wenigstens Nachfolger des Franco war) wiederum einen solchen Erklärer an dem Prosdocimus de Beldemandis aus Padua. Den Nachrichten zu Folge, welche Mazzuchelli[65]) von ihm unter dem Namen *Beldomando* giebt, war er aus einer vornehmen Familie, ein berühmter Mathematiker, Musiker, Philosoph und Astrolog, und Professor in der letztern Wissenschaft zu Padua. Seine Professur bekleidete er schon im Jahr 1422. mit einem Gehalt von 40 Dukaten.

Von seinen musikalischen Schriften giebt der gedachte Mazzuchelli folgendes Verzeichniß:

1) Practica cantus menſurabilis.
2) Contrapunctus.
3) Practica cantus menſurabilis ad modum Italicorum.
4) Muſica plana.
5) Modus dividendi Monochordum.
6) Muſica ſpeculativa.

65) Gli Scrittori d'Italia etc. Vol. II. P. II.

und fügt hinzu, daß ſie ſämmtlich zur Zeit des *Tomaſini* (der ſie in ſeiner Biblioth. Patav. MSS. pag. 28. verzeichnet hat), alſo noch in der Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, zu Padua handſchriftlich aufbewahrt worden ſind. In dieſen Schriften ſoll er den Marchettus von Padua ſehr häufig beſtritten haben, wie Scardeoni (*de antiquit. Patav.* pag. 262.) erzählt.[66])

Der Pater Martini in Bologna hat die meiſten der eben verzeichneten Schriften des Beldomando ſelbſt beſeſſen und giebt uns die Titel derſelben etwas beſtimmter als Mazzuchelli in dem Indice degli Autori, welchen er dem erſten Band ſeiner Storia della Muſica angehängt hat. Nach dieſem Verzeichniß haben ſie folgende Ueberſchriften:

1) Compend. Tract. Practice Cantus menſurabilis. MS. 1410.
2) Opusculum contra theoricam partem ſive Speculativ. Lucidarii Marchetti Patavini. MS. 1410.
3) Cantus menſurabilis ad modum Ytalicorum MS. 1412.
4) Tract. plane muſice in gratiam Mag. Antonii de Pontevico Brixian. MS. 1412.
5) De Contrapuncto. MS. 1412.

Vom Inhalt der erſten und dritten dieſer Schriften, der eigentlich nur hierher gehört, haben uns diejenigen neuern Schriftſteller, welche ſie ſelbſt geſehen oder beſeſſen haben, ſo wenig geſagt, daß wir unſern Leſern nun ebenfalls nicht ſagen können, was Beldomando etwa in der Menſural-Muſik geleiſtet haben mag, ob er es bey dem, was ſein Autor gethan, bewenden laſſen, oder ob er dieſe Lehre erweitert und mit neuen Erfindungen bereichert hat.

§. 18.

Die bisher angeführten muſikaliſchen Schriftſteller ſind unſtreitig die Häupter von der Lehre des Menſural-Geſangs, und was nach ihnen in dieſer Sache geſchah, wurde alles auf ihren Grund gebauet. Man findet in den alten Schriftſtellern noch mancherley Namen von Perſonen, die ebenfalls zur Erweiterung dieſer Lehre beygetragen haben ſollen; wir wiſſen aber zu wenig beſtimmtes von ihnen, als daß viel von ihnen geſagt werden könnte. Doch verdienen wenigſtens noch einige bemerkt zu werden. Von **Philipp de Vitriaco** iſt ſchon eine Stelle in der 19ten Note angeführt worden, worin er zwar nicht als Erfinder der Minima, aber doch als der erſte angegeben wird, welcher in ſeinen Compoſitionen Gebrauch von ihr gemacht hat. Außerdem ſoll er auch ſelbſt ein Werk über den Contrapunkt (Ars Contrapuncti, ſecundum *Philippum de Vitriaco*) geſchrieben haben, welches in der Vaticaniſchen Bibliothek befindlich iſt. Als Componiſt muß er ebenfalls berühmt geweſen ſeyn, denn er wird beſonders von Engliſchen muſikaliſchen Schriftſtellern ſeiner Motetten wegen ſehr gerühmt, von welchen Morley ſagt: ſie ſeyen einige Zeit hindurch für die beſten von allen gehalten, und am häufigſten in den Kirchen geſungen worden.[67]) **William Cornish**, aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts, unter der Regierung Heinrichs VII. von England, nennt ihn in ſeiner Parabel zwiſchen Wahrheit und Unterricht nebſt andern großen Tonkünſtlern, deren Andenken damals noch nicht erloſchen war. Er ſagt:

And the firſt principal, whoſe name was Tuballe,
Guido, Boice, John de Muris, Vitryaco, and them all.

66) Si dilettò principalmente di Muſica, e molte opere ſcriſſe intorno ad eſſa, nelle quali ſovente impugnò Marchetto da Padova.

67) „They were for ſome time of all others beſt eſteemed and moſt uſed in the church.“

Die Zeit aber, in welcher er gelebt hat, kann nicht genau angegeben werden.

Aelter als der vorhergehende ſcheint *John of Teukesbury*, ein Mönch zu Oxford, zu ſeyn, von welchem in der Bodleyiſchen Bibliothek ein muſikaliſches Werk unter dem Titel: *Quatuor principalia artis muſicae* aufbewahrt wird, worin auch ein beſonderes Kapitel über das Zeitmaß vorkommt. Dieß Kapitel hat die Ueberſchrift: *de figuris inventis a Francone, et de inventionibus minimae.* Das Werk iſt im Jahr 1388 geſchrieben.

In der Practica muſicae des Franchinus Gafor vom Jahr 1496, die eine der älteſten gedruckten muſikaliſchen Schriften iſt, werden im zweyten Buch noch verſchiedene Namen genannt, von welchen zum Theil gar keine Nachrichten bekannt ſind. Unter andern kommt der Name Anſelmus oft vor, der aus Parma geweſen iſt, und deßwegen vom Gafor gewöhnlich *Anſelmus Parmenſis* genannt wird. Daß er ein Werk über Muſik geſchrieben, und ſich darin auch auf die Menſural-Muſik eingelaſſen hat, iſt gar nicht zu bezweifeln, denn Gafor giebt mehrere Stellen daraus an, und ſetzt ihn dem Franco, de Muris und einem Philiphus de Caſerta an die Seite, von welchem letztern man eben ſo wenig Nachrichten als vom Anſelmus von Parma findet. Daß aber Philippus (denn ſo muß es heißen) de Caſerta ein Werk de diverſis figuris geſchrieben habe, welches zu Ferrara handſchriftlich aufbewahrt wurde, und ins funfzehnte Jahrhundert gehört, berichtet Gerber im Tonkünſtler-Lexicon, ohne jedoch eine Quelle anzugeben.

Prosdocimus de Beldonando und Tinctor waren dem Franchinus ebenfalls bekannt, und konnten ihm am beſten bekannt ſeyn, weil er theils (wenigſtens mit dem Tinctor) mit ihnen zugleich, theils nur kurze Zeit nach ihnen lebte.

Indeſſen hat von allen denen, welche vor dem Franchinus gelebt haben, und von deren Schriften etwas auf unſere Zeiten gekommen iſt, keiner mehr als fünf Notengattungen angenommen, nehmlich von der Maxima bis zur Minima. Selbſt Tinctor, der mit dem Franchinus einige Jahre zu Neapel im freundſchaftlichen Umgange gelebt zu haben ſcheint, nimmt ihrer noch nicht mehrere an. Die in ſeinem *Diffinitorio Terminorum Muſicae* befindlichen Erklärungen beweiſen dieß deutlich. In dieſem erſten und älteſten muſikaliſchen Wörterbuche, welches im Jahr 1473 alſo nur 23 Jahre früher als das Werk des Franchinus gedruckt ſeyn ſoll, werden dieſe fünf Notengattungen auf folgende Art erklärt:

Maxima eſt nota in modo majori perfecto valoris trium longarum, et in imperfecto duarum.

Longa eſt nota in modo minori perfecto valoris trium brevium, in imperfecto duarum.

Brevis eſt nota in tempore perfecto valoris trium ſemibrevium, et in imperfecto duarum.

Semibrevis eſt nota in prolatione majori valoris trium minimarum et in minori duarum.

Minima eſt valoris individui.

Eine kleinere Notengattung, als die *Minima* iſt, gab es alſo ums Jahr 1473 noch nicht. Wie geht es nun zu, daß ungefähr 20 Jahre ſpäter diejenige Note, welche Tinctor als untheilbar und als die kleinſte erklärt, beym Franchinus ſchon mehrere Unterabtheilungen bekommt, und daß ſogar Tinctor ſelbſt als derjenige mit angeführt wird, welcher ſolche kleinere Theilungen vorgeſchlagen habe? Wahrſcheinlich hat Anſelmus von Parma und Philippus de Caſerta hierzu beygetragen, und Tinctor wird in ſeinen ſpätern Jahren mit ihnen eingeſtimmt haben. Denn daß die kleinern Notengattungen außer der Minima noch nicht allgemein angenommen waren, als Franchinus ſein Werk herausgab, ſcheint daraus zu erhellen, daß man ſie von den allgemein angenommenen ſorgfältig unterſchied, und nur dieſe weſentliche Figuren nante. Daher hat das dritte Kapitel des zweyten Buchs im Werk des Franchinus, welches von den erſten und älteſten fünf Notengattungen handelt, die

Ueberſchrift: de conſideratione quinque eſſentialium figurarum, das darauf folgende vierte aber: de diminutionibus figuris.

§. 19.

Um jedoch genauer zu beſtimmen, was ſowohl Tinctor als Franchinus (die zwey letzten wichtigen muſikaliſchen Schriftſteller aus dieſer Periode) zur Erweiterung oder Berichtigung der Lehre vom muſikaliſchen Zeitmaß beygetragen haben, ſoll nun von beyden einzeln geredet, und das hierher gehörige aus ihren Schriften beygebracht werden. Zuerſt vom Tinctor.

Johann Tinctor war Ober-Kapellan und Cantor des Königs Ferdinand von Neapel, wurde nachher Doctor beyder Rechte und Canonicus zu Nivelle in Brabant. Nach *Swertii* Athen. Belg. war er aus Nivelle gebürtig, und gehört ins Ende oder in die zweyte Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Mehrere Nachrichten von ihm ſind nirgends anzutreffen. Was *La Borde* (Eſſai ſur la Muſ. ancienne et moderne, Tom. III. p. 370.) von ihm ſagt, daß er einer der erſten Stifter einer Muſikſchule zu Neapel geweſen ſey, iſt wohl unrichtig, weil die beſten und vollſtändigſten litterärs Hiſtoriker Italiens davon ſchweigen, es auch überhaupt bekannt iſt, daß Ludw. Sforza, Herzog von Mayland, der erſte in ganz Italien war, der eine ſolche Schule geſtiftet hat, wie wir in der Folge näher ſehen werden.

Daß aber Joh. Tinctor ein guter und vorzüglicher Muſikgelehrter ſeines Zeitalters war, ergiebt ſich theils aus ſeinen Schriften, in ſo weit ſie uns bekannt worden ſind, theils aus den Zeugniſſen und Citaten anderer Schriftſteller, die nach ihm gelebt und von ſeinen Schriften Kenntniß gehabt haben. Martini ſcheint alle ſeine Werke beſeſſen zu haben, und giebt in dem Indice degli Autori am Ende des erſten Bandes ſeiner Storia etc. folgendes Verzeichniß davon:

1) Tractatus Muſices.
2) Explanatio manus.
3) De Tonorum natura ac proprietate.
4) De notis ac pauſis.
5) De regulis, valore, imperfectione et alteratione notarum.
6) De arte Contrapuncti.
7) Diffinitorium muſicae.
8) Proportionale muſices.

Von der Zeit, in welcher ſie geſchrieben worden, ſagt er aber nichts. *Swertius* (Athen. Belg.) ſagt, das Werk de arte Contrapuncti habe aus drey Büchern beſtanden. Das vierte, fünfte und ſiebente Werk gehört eigentlich nur hierher, von welchen wir aber nur das letzte genau kennen und beurtheilen können, weil es gedruckt auf unſere Zeiten gekommen iſt, anſtatt daß die andern ſämmtlich bloß handſchriftlich aufbewahrt worden ſind. Wahrſcheinlich iſt das fünfte Werk dasjenige, welches Franchinus vorzüglich gekannt und gebraucht hat. Es iſt daher auch zu vermuthen, daß es ſpäter geſchrieben ſeyn muß, als das Diffinitorium etc. weil der Inhalt deſſelben in Rückſicht auf die Zahl der Notengattungen (nach den Citaten des Franchinus zu urtheilen) ſchon weiter geht als im Diffinitorio. Da uns kein anderes Werk vom Tinctor bekannt iſt, als das Diffinitorium, ſo wollen wir hier die darin enthaltenen zur Menſural-Muſik gehörigen Artikel einſchalten, damit der Leſer ſehen kann, wie weit man in der Zeit des Tinctor damit gekommen war. Die Erklärungen der fünf Notengattungen von ihm kennen wir ſchon.

Eine Note überhaupt iſt ein Tonzeichen gewiſſen oder ungewiſſen Werthes. (Nota eſt ſignum vocis certi vel incerti valoris.) Die Pauſe hingegen ein Schweigezeichen, nach dem Werth derjenigen Note, welcher ſie entgegen geſetzt wird. (Pauſa eſt ſignum taciturnitatis, ſecundum quantitatem notae cui appropriatur fiendae.)

Die übrigen Erklärungen mögen ohne Ueberſetzung hier ſtehen:

Modus eſt quantitas cantus ex certis longis maximam: aut brevibus longam reſpicientibus conſtituta. Eſt igitur duplex, ſcil. major et minor.

Modus major eſt quantitas cantus ex certis longis maximam reſpicientibus conſtituta: qui ſubdividitur. Nam alius eſt perfectus alius imperfectus.

Modus major perfectus eſt dum tres longae pro una maxima numerantur.

Modus major imperfectus eſt dum duae tantum longae pro una maxima numerantur.

Modus minor eſt quantitas cantus ex certis brevibus longam reſpicientibus conſtituta. Qui etiam ſubdividitur. Nam alius eſt modus minor perfectus: alius imperfectus.

Modus minor perfectus eſt dum tres breves pro una longa numerantur.

Modus minor imperfectus eſt dum duae tantummodo breves pro una longa numerantur.

Tempus eſt quantitas cantus ex certis ſemibrevibus brevem reſpicientibus conſtituta. Quod quidem duplex eſt, ſc. perfectum et imperfectum.

Tempus perfectum eſt dum in aliquo cantu tres ſemibreves pro una brevi numerantur.

Tempus imperfectum eſt dum in aliquo cantu duae ſemibreves tantum pro una brevi numerantur.

Prolatio eſt quantitas cantus ex certis minimis ſemibrevem reſpicientibus conſtituta. Quae quidem duplex eſt, ſc. major et minor.

Prolatio major eſt, dum in aliquo cantu tres minimae pro una ſemibrevi numerantur.

Prolatio minor eſt, dum in aliquo cantu duae tantum minimae pro una ſemibrevi numerantur.

Alteratio eſt proprii valoris alicujus notae duplicatio.

Augmentatio eſt ad aliquam notam dimidiae partis ſui valoris proprii additio.

Proprietas eſt propria quaedam vocum producendarum qualitas.

Punctus eſt ſignum augmentationis aut diviſionis aut perfectionis. Et hoc ſi alicui notae adjungatur. Si vero in circulo aut ſemicirculo a parte dextra ponatur: ſignificat quae prolatio major eſt. Et ſi in ſemicirculo ab inferiori parte aperto ponatur: moram generaliter fiendum in illa nota ſupra quam conſtituitur, deſignat. Qui punctus organi vulgariter dicitur.

Circulus eſt ſignum quantitatis temporalis: qui aut perfectus aut imperfectus.

Circulus perfectus eſt ſignum temporis perfecti.

Circulus imperfectus eſt ſignum temporibus imperfecti: qui ab aliquibus ſemicirculus dicitur.

Menſura eſt adaequatio vocum quantum ad pronunciationem.

Color eſt identitas particularum in una et eadem parte cantus exſiſtentium quoad formam et valorem notarum et pauſarum ſuarum.

Reductio eſt unius vel plurium notarum cum majoribus: quas imperficiunt aut cum ſociis annumeratio.

Ligatura eſt unius notae ad aliam junctura.

Diviſio eſt unius aut plurium notarum ab illa ſeu ab illis cum qua vel cum quibus regulariter eſt annumeranda vel ſunt annumerandae ſeparatio.

Es iſt in der That merkwürdig, daß dieſe Kunſtausdrücke aus der Menſural-Muſik ganz in den hier angegebenen Bedeutungen faſt bis ans Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts beybehalten worden ſind, daß folglich beynahe zwey volle Jahrhunderte hindurch wenigſtens keine weſentliche Veränderung in der Theorie des Menſural Geſangs Statt gefunden hat. Denn der Zuſatz einiger kleinern Notengattungen kann man noch keine weſentliche Veränderung nennen, ſo lange ihr Verhältniß gegen einander eben ſo berechnet wird, wie das Verhältniß der größern ſchon vorhandenen Notengattungen unter einander berechnet wurde. Andere Veränderungen, die nach Tinctors Zeiten noch bisweilen gemacht wurden, waren meiſtens zweckloſe Neuerungen, die genau genommen mehr ſchadeten als nützten, und die Sache nur verwirrten und erſchwerten. Man mußte daher ſtets wieder auf die Grundbegriffe zurückkommen, ſo wie ſie hier von Tinctor angegeben ſind, bis man endlich dahin kam, auch das noch zu verbeſſern, was bey ihm der erweiterten neuern Ausübung der Kunſt nicht angemeſſen war. Daß aber dieſer Tinctor ungemein helle und richtige Begriffe von allen zur Muſik gehörigen Dingen hatte, in ſo weit ſie bey dem Zuſtand der Kunſt in ſeinem Zeitalter möglich waren, werden wir in der Folge noch mehr ſehen, wenn von ſeinen Erklärungen der zur muſikaliſchen Harmonie gehörigen Theile die Rede ſeyn wird.

§. 20.

Franchinus Gaſor iſt der letzte in dieſe Periode gehörige muſikaliſche Schriftſteller, ſo wie der erſte, deſſen Werke, welche ſich über alle Theile der muſikaliſchen Wiſſenſchaften verbreiten, ſämmtlich durch den Druck auf die Nachwelt gekommen ſind. Er wurde zu Lodi im Mayländiſchen am 14ten Januar 1451 geboren. Sein Vater war ein gemeiner Soldat, mit Namen Betino Gafurio, und ſeine Mutter hieß Catharina Firaraga. Wenn Aeltern ihre Kinder recht glücklich zu machen wünſchten, ſo wußten ſie in jenen Zeiten kein beſſeres Mittel dazu, als ſie Geiſtliche werden zu laſſen. Auch Franchinus ſollte auf dieſe Art glücklich gemacht werden, und es wurden die Anſtalten dazu gemacht. Dieſe Beſtimmung gab ihm die erſte Gelegenheit, ſich im Kirchengeſang zu üben. Da er nun überhaupt eine ſehr große Neigung zur Muſik hatte, ſo ſtudierte er ſie mit beſonderm Eifer, und bekam einen Carmelitermönch mit Namen Godendach zum Lehrmeiſter darin, welchen er nachher in ſeiner Practica muſicae *Bonadies* genannt, und durch dieſe Ueberſetzung gezeigt hat, daß Godendach ein geborner Deutſcher geweſen ſeyn muß. Als Franchinus ſchon Prieſter war, ging er nach Mantua zu ſeinem Vater, welcher um dieſe Zeit bey Ludovico Gonzaga daſelbſt in Dienſten ſtand. Zwey Jahre hindurch ſetzte er hier ſeine muſikaliſchen Studien fort, ging hierauf nach Verona, und gab ebenfalls zwey Jahre hindurch Unterricht darin. Von Verona wurde er durch einen gewiſſen Proſpero Adorno nach Genua gezogen, ging aber von da ſchon nach einem Jahre nach Neapel, wurde mit Johann Tinctor, Wilh. Garnerius, Bernh. Hycart und andern großen Tonkünſtlern ſeiner Zeit bekannt, und hielt auf Veranlaſſung eines angeſehenen Mannes mit Namen Phil. Bononius in dieſer Stadt eine öffentliche Disputation über muſikaliſche Sätze. Sowohl die Peſt, welche hier während ſeines Aufenthalts ausbrach, als auch der Krieg, in welchen die Stadt mit den Türken verwickelt wurde, nöthigten ihn aber wieder nach ſeinem Geburtsort Lodi, und bald nachher nach Monticello im Cremoneſiſchen zu gehen, wohin ihn der Biſchoff Carlo Pallavicini eingeladen hatte. Hier gab er drey Jahre lang Unterricht in der Muſik, ging aber nach Verlauf derſelben nach Bergamo, wohin er mit einem anſehnlichen Gehalt berufen wurde. Endlich wurde er durch den Robertus Barni, Canonicus von Lodi und Vicarius des Erzbiſchoffs von Mayland, im Jahr 1484 als Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Mayland gerufen, und zugleich zum Profeſſor der Muſik an einer öffentlichen Muſikſchule daſelbſt ernannt, die der Herzog Ludov. Sforza er-

richtet hatte. Daß er ſchon vorher in Breſcia Profeſſor der Muſik geweſen ſey, wie Oelrichs (hiſtoriſche Nachricht von den akademiſchen Würden in der Muſik, Seite 33.) meint, iſt unſtreitig ein Irrthum, ſo wie auch die Angabe in meiner Litteratur der Muſik, S. 80, daß er ein ähnliches öffentliches Amt zu Verona bekleidet habe. Zum letztern Irrthume haben die Worte ſeines lebensbeſchreibers Pantal. Melegulus: Veronam deinde profectus totidem annos cum publice docuiſſet etc. Anlaß gegeben. Daß aber hierunter kein öffentliches Amt, folglich auch kein Amtstitel zu verſtehen ſey, ergiebt ſich daraus, daß ein jeder, der in der Muſik Unterricht giebt, noch bis dieſen Tag in Italien Profeſſore di Muſica genannt wird. Ganz anders aber ſcheint es mit der muſikaliſchen Profeſſur des Franchinus in Mayland beſchaffen geweſen zu ſeyn. Melegulus giebt zwar ebenfalls keine beſtimmte Nachricht davon; er ſagt bloß: „cantoribus citra aemulationem praepoſitus fuerit," und: „quantum autem ibi docendo, legendo, et dictando muſicam adjuverit, teſtatur univerſa civitas." Allein Tiraboſchi (*Storia della Letteratura Italiana*, Tom. VI. Lib. II. pag. 327.) führt Zeugniſſe an, die es außer allem Zweifel ſetzen können, daß die muſikaliſche Profeſſur des Franchinus zu Mayland ein wirklich öffentliches muſikaliſches Lehramt war. Noch kein Fürſt hatte daran gedacht (ſagt Tiraboſchi), eine öffentliche Muſikſchule zu ſtiften. Ludov. Sforza, Herzog zu Mayland war der erſte, welcher das Beyſpiel dazu gab, und Franchinus Gafor war bey dieſer neuen Anſtalt der erſte öffentliche Profeſſor in dieſer Stadt.[68]) Den Beweis nimmt er aus einem Gedicht des Giovanni Biffi, eines Dichters jener Zeiten, worin es, nachdem überhaupt die von dem genannten Fürſten geſtifteten Schulen vorher namhaft gemacht worden, heißt:

Deerat adhuc variis modulis, qui flectere voces
Sciret, et in cantus ſubdere verba ſacros.
Quique artem docto cantandi promeret ore,
Vſus quo facilis ſurgeret arte nova.
Conductus pretio Pompeja Franchus ab urbe,
Qui legat has artes, et ſacra verba canat.

Der Eifer des Franchinus für die muſikaliſchen Wiſſenſchaften muß ſehr groß geweſen ſeyn, da er die alten Griechiſchen und Römiſchen Schriftſteller über Muſik ſchon alle kennen lernen konnte, ohne daß ihm nur im mindeſten etwas vorgearbeitet war, wodurch ihm die Kenntniß derſelben hätte erleichtert werden können. Aus der Griechiſchen litteratur der Muſik war vor ihm bloß des *Cleonidae* Harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino zu Venedig im Jahr 1497. gedruckt. Alles übrige lag noch handſchriftlich in Bibliotheken verborgen und unter Staub begraben. Franchinus ließ ſich durch ſolche Schwierigkeiten nicht abſchrecken, ſondern brachte es durch ſeinen anhaltenden Eifer endlich dahin, alles zu entdecken und kennen zu lernen, was von Griechen, Römern und Schriftſtellern des Mittelalters über Muſik vorhanden war. Melegulus ſagt, er habe die Werke des Ariſtides Quintilianus, Manuel Bryennius, Bacchii ſenioris und des Ptolemäus auf ſeine eigene Koſten von verſchiedenen Perſonen ins lateiniſche überſetzen laſſen.[69]) Man kann

68) Nius Principe aveva ancor penſato a fondare pubblica ſcuola di Muſica. Lodovico Sforza Duca di Milano fu il primo a darne eſſempio, e Franchino Gafurio ne fu il primo pubblico Profeſſore in quella Città.

69) Praetereo veterum muſicorum Graeca opera: Ariſtidae Quintiliani, Manuelis Briennii, Bacchei ſenis Introductorium et Ptolomei harmonicon, quae omnia ejus cura et impenſa a diverſis interpretibus in Latinum ſunt converſa.

kann ſich hieraus erklären, wie es zugeht, daß er, da er der Griechiſchen Sprache ſelbſt nicht ſehr kundig war, und die Griechiſchen Lehrſätze auf Treue und Glauben ſeiner Ueberſetzer annehmen mußte, noch nicht den vollkommen ſichern Gebrauch von ihnen machen konnte, als einige ſeiner Nachfolger, z. B. Salinas, Zarlino ꝛc. thaten, für die er die Bahn gebrochen hatte. Auf der einmal gebrochenen Bahn konnte man leicht weiter kommen, als Franchinus, der überall mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, gekommen war; es konnte dem Salinas beynahe hundert Jahre ſpäter leicht werden, Irrthümer in den Erklärungen des Franchinus zu finden, und zu ſagen, daß man nichts ſicheres aus ſeinen Werken lernen könne; aber daß es ihm an Urtheil gemangelt habe, iſt ein zu harter Vorwurf, wenn man die Umſtände bedenkt, unter welchen er gelebt und gearbeitet hat. [70]) Es müſſen erſt ſichere Data erworben werden, ehe ſie mit einander verglichen und richtig beurtheilt werden können. Wer noch mit dem beſten Erwerb der Materialien ſo viel zu thun hat, wie Franchinus, kann unmöglich ſchon hinlängliche Sorgfalt auf die beſte und zweckmäßigſte Verarbeitung derſelben wenden.

Der lateiniſchen Sprache war Franchinus kundiger als der Griechiſchen. Er war ihrer ſo kundig, daß er ſogar Verſe darin machen konnte, wie man aus einem Epigramm ſehen kann, welches er auf den Spataro machte, der eines ſeiner Werke in einem nicht feinen Ton kritiſirt hatte. Hier iſt dieß Epigramm:

Qui gladios quondam corio veſtibat et enſes
Pelleret ut vili ſordidus arte famem,
Muſicolas audet rabido nunc carpere morſu.
Proh pudor! et noſtro detrahit ingenio.
Phoebe diu tantumne ſcelus patieris inultum?
Num ſaevus tanti criminis ultor eris?
Phoeb. Non impune feret; ſed qualis Marſia victus
Pelle tegat gladios perfidus ille ſua.

Spataro war nehmlich, ehe er zur Muſik überging, ein Degenſcheidenmacher, auf welche Profeſſion im Anfang des Epigramms angeſpielt wird.

Dieſe größere Kunde der lateiniſchen Sprache machte daher den Boethius zum Hauptautor Franchins in der alten Muſik, weßwegen er von Zarlino mit Recht Commentatore di Boetio genannt wird.

§. 21.

Die Werke des Franchinus umfaſſen die ſämmtlichen Theile der theoretiſchen und praktiſchen Muſik, ſo weit es der Umfang der Kunſt zu ſeiner Zeit geſtattete. Er iſt daher eigentlich derjenige muſikaliſche Schriftſteller, mit welchem in der wiſſenſchaftlichen Behandlung der Muſik eine neue Epoche anhebt. Folgende Werke von ihm ſind auf uns gekommen:

70) Valuit quidem hic vir ingenio, caruit tamen ſchrift: de Franchino Gaforo, et de ipſius in libris de judicio: ex eo nihil certi, nihil firmi poteſt haberi. Harmonica inſtrumentali erroribus. *Salinas* de Muſica, Lib. IV, cap. 30. mit der Ueber-

1) Theoricum opus harmonicae diſciplinae. Neapolis, 1480. und Mayland, 1492. Das Werk iſt in fünf Bücher abgetheilt, deren gröſter Theil ein Auszug aus dem Boethius, mit beygefügter Solmiſations-Methode des Guido von Arezzo iſt. Die Mayländiſche Ausgabe ſoll verbeſſert und vermehrt ſeyn.

2) Practica muſicae. Impreſſa Mediolani 1496. Breſciae 1497. 1502. und Venet. 1512. In einigen neuern Ausgaben führt dieß Werk den Titel; Practicae utriusque cantus. Es beſteht aus vier Büchern, deren erſtes von den Anfangsgründen, das zweyte vom Zeitmaß, das dritte vom Contrapunkt, und das vierte von den muſikaliſchen Verhältniſſen handelt.

3) Angelicum et divinum opus Muſicae materna lingua ſcriptum. Mediolani 1508. Der Inhalt dieſes Werks betrift meiſtens die muſikaliſchen Lehrſätze des Boethius. Außerdem wird aber auch darin von der Guidoniſchen Veränderung der Scala, vom Gebrauch der Silben, der Schlüſſel, der Mutation, von den Kirchentönen und vom Contrapunkt gehandelt. Nur der Titel iſt lateiniſch, alles übrige Italiäniſch.

4) Franchini Gafurii Laudenſis Regii Muſici publice profitentis: Delubrique Mediolanenſis Phonaſci: De Harmonia muſicorum inſtrumentorum Opus. Impreſſum Mediolani per Gotardum Pontanum, Chalcographum, die XXVII Novembr. 1518. Authoris praefecturae anno trigeſimo quinto, Leone decimo Pontifice maximo: ac Chriſtianiſſimo Francorum rege Francisco Duce Mediolani etc. fol. 100 Blätter. Handelt am ausführlichſten über die muſikaliſchen Lehrſätze der Alten. Auf dem Titelblatt findet ſich ein Holzſchnitt, welcher den Gafor als Lehrer der Muſik auf dem Katheder vorſtellt, um welchen herum verſchiedene Perſonen in einem Kreiſe als Zuhörer ſitzen. Am Fußgeſtell des Katheders ſteht Franchinus. Aus ſeinem Munde gehen die Worte: Harmonia eſt diſcordia concors, und die Umſchrift des Holzſchnitts heißt: Franchinus Gafurius Laudenſ. tria de Muſicis Volumina Theoricam ac Practicam et Harmoniam Inſtrumentorum accuratiſſime conſcripſit. Außer den alten Schriftſtellern, deren Sätze oder Zeugniſſe angeführet werden, findet man auch folgende neuere genannt, die meiſtens kurz vor dem Franchinus oder mit ihm zugleich gelebt zu haben ſcheinen: 1) Guido. 2) Petrus Baretus, Biſchoff zu Padua. 3) Leonardus aus Cremona. 4) Georgius Anſelmus. Iſt wahrſcheinlich der nehmliche, welcher bisweilen in der Pract. muſ. Anſelmus Parmenſis genannt wird. 5) Orbi, ein Engländer. 6) Bartholomäus Ramis, ein Spanier. 7) Philippus Buſtus aus Mayland. 8) Leo Baptiſta Albertus. 9) Johannes Linerius. 10) Joannes Bononienſis, cognomento Spatiarius. 11) Laucinus Curtius, ein Dichter zu Gafors Zeit. Die meiſten ſcheinen Mathematiker geweſen zu ſeyn.

5) Apologia Franchini Gafurii Muſici adverſus Joannem Spatarium et complices Muſicos Bononienſes. 1520. Dieſer Streit betraf hauptſächlich den Werth und die Gattung verſchiedener Zeichen des Menſural-Geſangs und die Verhältniſſe der Conſonanzen.

§. 22.

Von den bisher angeführten Werken des Franchinus gehört eigentlich nur das zweyte Buch aus der Practica Muſicae, und das, was in der Apologie von den Zeichen des Menſural-Geſangs vorkommt, hierher. Ein Auszug wird es anſchaulich machen, was und wie viel Franchinus in dieſer Lehre geleiſtet hat. Das zweyte Buch aus der Practica muſ. beſteht aus funfzehn Kapiteln folgenden Inhalts:

1) Menſuram temporis in voce Poetae et Muſici brevem et longam poſuere. (Iſt bloß die alte Lehre von zwey Zeiten, von welcher ſchon oft geredet worden iſt. Dieſe Lehre wird hier auf die verſchiedenen Metra angewendet, ſo wie ſie die Griechen und Römer gebraucht haben.)

2) De variis antiquorum figuris et earum menſura. (Die Griechen bedienten ſich zur Bezeichnung ihres Rhythmus folgender Zeichen:

— , bedeutete eine kurze Sylbe.

⏑ — , bedeutete die Länge von zwey Zeiten.

⏑ ⏑ — , bedeutete drey Zeiten.

— ⏑ ⏑ — , bedeutete vier, und

— ⏑ ⏑ ⏑ — , fünf Zeiten.

Zur Andeutung der Arſis und Theſis wurde dem zweyten und dritten Zeichen ein Punkt beygefügt, z. B. ⏑· — und —· ⏑. Von den eigentlichen Tonzeichen der Griechen zur Andeutung ihrer Intervallen wird hier nichts geſagt, weil ſie in der neuern Muſik nicht gebraucht werden.

Die neuern Tonkünſtler bedienten ſich zur Bezeichnung einer Zeit der Brevis 𝅜. Die Longa mit dem Strich auf der rechten Seite, er mag auf- oder abwärts gehen, bedeutete zwey Zeiten, ſo: 𝅜 oder 𝅜. Dieſer Strich wurde anfänglich ſo lang gemacht, daß er die Größe des Quadrats viermal in ſich enthielt, z. B. 𝅜. Aber einige fanden dieſe Länge unförmlich, und wollten, daß der Strich nur dreymal, ſo wie noch andere, daß er nur zweymal ſo lang als das Quadrat ſeyn ſollte, nehmlich: 𝅜 oder 𝅜. Die Longa von drey Zeiten war ſo geſtaltet, daß ein Drittheil der Figur offen blieb, nehmlich ſo: 𝅜 oder 𝅜 Die Longa von vier Zeiten war doppelt ſo groß als die von zwey Zeiten, nehmlich: 𝅜, und wurde auch doppelte Longa genannt. Sollten mehrere ſolcher langer Noten in einer einzigen Figur enthalten ſeyn, ſo wurde entweder der Umfang derſelben größer gemacht, z. B. für die dreyfache: 𝅜 von ſechs Zeiten, oder die Figur wurde mit ſo vielen Strichen verſehen, als lange darin enthalten ſeyn ſollten, z. B. 𝅜. Andere machten dieſe Figuren auf folgende Art: 𝅜, oder wenn Kurze und lange mit einander in einer einzigen Figur verbunden ſeyn ſollten, ſo: 𝅜. Dieſe letztern Figuren waren aber zur Zeit des Franchinus ſchon außer Gebrauch gekommen; daher er von ihnen nichts weiter ſagt, ſondern zu den neuern übergeht.)

3) De conſideratione quinque eſſentialium figurarum. (Eine Figur (heißt es hier) iſt die Darſtellung eines Tones (vocis rectae) oder eines Schweigens (vocis omiſſae). Das Schweigen iſt eben ſowohl ein Gegenſtand des Zeitmaßes, als der Ton ſelbſt. Die Zeichen des Schweigens werden Pauſen genannt.

Die Brevis hat hier eben die Figur, welche ſie im vorhergehenden Kapitel hatte, nur iſt ſie offen, z. B. 𝅜, und wird ein Tempus genannt, weil ſie nur ein Tempus oder eine Zeit in ſich enthält. Die Longa iſt ebenfalls offen, und hat den Strich zur rechten Seite: 𝅜. Sie

wird auch die doppelte Brevis genannt, und einige wollten, daß ihr Strich das Quadrat viermal in ſich begreifen ſolte; aber die meiſten muſikaliſchen Schriftſteller ſind der Meinung, daß man auf die Länge oder Kürze dieſes Strichs keine Rückſicht zu nehmen habe. Ferner theilte man die Figur der Brevis auf folgende Art in zwey gleiche Theile: ▭, fügte ein anderes Dreyeck bey, ſtellte es auf- oder abwärts auf die Spitze, und erhielt dadurch eine Figur, die die Hälfte einer Brevis galt, und Semibrevis genannt wurde; z. B. 𝅜. Dieſer Semibrevi man in neueren Zeiten den Werth einer Zeit gegeben, welchen vormals die Brevis hatte, ſo daß ſie nun den Auf- und Niederſchlag (Diaſole und Siſole) in ſich begreift, folglich ein vollkommnes Tempus ausmacht. Dieſe Bemerkung des Franchinus iſt ſehr wichtig, weil man daraus lernen muß, wie man die Compoſitionen aus ſeinem Zeitalter in ſo genannte Takte abzutheilen hat. Wenn man z. B. einen Canon aus dieſer Zeit entziffern will, worin der Einfall der folgenden Stimmen gewöhnlich nach den Temporibus angedeutet wird, und wo es heißt: poſt tempus, poſt duo tempora etc. ſo weiß man nun, daß nicht die Brevis, ſondern die Semibrevis für ein Tempus zu nehmen iſt. Da nun dieſe eine Zeit aus dem Auf- und Niederſchlag beſteht, folglich wiederum zwey kleinere Theile hat, ſo theilte man auch die Figur derſelben ſo, daß man ihr einen Strich auf- oder abwärts gab, wie hier: 𝅜 𝅜. Dieſe Figur wurde nun minima genannt.

Endlich haben die Muſiker noch eine Figur erfunden, nehmlich die doppelte lange, welche in der Tenorſtimme in Motetten gebraucht wird, und den Werth von vier Breven in ſich begreift. Ihre Geſtalt iſt folgende: ═, und ihr Namen heißt Maxima. Dieſe fünf weſentlichen Notenfiguren ſind mit denen, die wir ſchon aus dem Marchettus von Padua und dem Joh. de Muris kennen, völlig einerley, nur nicht wie jene gefüllt, ſondern offen.)

4) De diminutionibus figuris. (So wie man bey der Brevi und Semibrevi einen Nieder- und Aufſchlag, oder eine gute und ſchlechte Taktzeit fühlen und unterſcheiden gelernt hatte, ſo konnte es nicht fehlen, man mußte bald bemerken, daß dieß auch der Fall mit der Minima ſey, das heißt: daß auch ſie einen Auf- und Niederſchlag in ſich enthalte, folglich wenigſtens in zwey Theile getheilt werden könne. Dieſe Bemerkung gab Veranlaſſung, aus der Minima zuerſt zwey gleiche Theile zu machen, und die Figur, welche dieſe Theilung andeuten ſollte; und folgende Geſtalt hatte, 𝅗𝅥. Semiminime majer zu nennen. Dieſe theilte man ebenfalls in zwey Hälften, und nannte die dazu gehörige Figur: 𝅘𝅥 Semiminime miner. Eben dieſe Verhältniſſe bezeichnete man mit ausgefüllten Noten ohne und nur mit einem Haken am Striche: z. B. ♩ und ♪. Das erſte Zeichen bedeutete die große und das zweyte die kleine Semiminime.

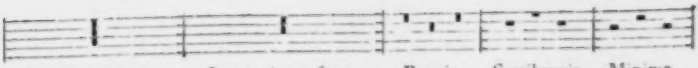
Ein noch kleineres Verhältniß in Beziehung auf die Minima wurde durch folgendes Zeichen: 𝅘𝅥𝅯 angedeutet. Es deutete nehmlich den achten Theil der Minime an. Franchinus will lieber folgende Figur 𝅘𝅥𝅰 haben. Hier wird auch erzählt, daß Anſelmus von Parma dreyerley Breves angenommen habe, nehmlich eine große, kleine und mittlere.[71]) Die große hatte den Strich zur linken Seite abwärts: □; die kleine auf eben der Seite aufwärts: □; die

71) Kurſus brevium alteram majorem: alteram minorem: alteram mediam Anſelmus poſuit.

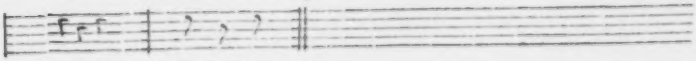
mittlere war ein bloßes Quadrat: □. Eben so machte es Anselmus auch mit den Semibrevibus. Die Gestalt der großen war so: ═; der kleinen so: ═, und der mittlere so: ⊔. Dieß war aber eine vom gewöhnlichen Gebrauch abweichende Neuerung, die von den neuern Musikern verworfen wurde. Rejiciendas (sagt Franchinus) potius quam approbandas esse Neoterici arbitrati sunt.)

5) De Ligaturis figurarum. Sind die gewöhnlichen Regeln, nach welchen der Werth der einzelnen in einer Ligatur befindlichen Noten bestimmt wurde, die man schon aus den frühern Schriftstellern über den Mensural-Gesang kennt.)

6) De Pausis. (Eine Pause ist ein Zeichen, durch welches ein abgemessenes Stillschweigen im Gesange angedeutet wird.[72]) Sie ist von den Musikern theils zu einer Erholung nach der Anstrengung im Gesange, theils zur Verschönerung des Gesangs selbst, erfunden worden.[73]) Nach der Beschreibung der einzelnen Figuren, durch welche solche Pausen vorgestellt werden, giebt Franchinus die Figuren selbst in folgender Art:



Longa perfecta. Longa imperfecta. Brevis. Semibrevis. Minima.



Seminima. Semiminima.

Hier haben wir schon die völlige Einrichtung und das völlige Verhältniß der Pausen unter einander, genau wie sie auf unsere Zeiten gekommen sind. Die Semibrevis ist unsere ganze Taktpause, die Minima die halbe, die Seminima unser Viertel und die Semiminima unser Achtel.)

7) De Modo. (Modus ist eine Regel, nach welcher der Werth der Langen berechnet wird. Er ist perfectus, wenn die Longa drey Breves, und imperfectus, wenn sie nur zwey Breves gilt. Den ersten will Franchinus so: ⊡ und den zweyten so: ⊡ gezeichnet haben. Außerdem ist der modus perfectus major oder minor ꝛc. Diese Lehre de Modo hat sich ebenfalls meistens unverändert bis weit ins siebenzehnte Jahrhundert erhalten.)

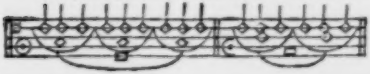
8) De tempore. (Das Tempus soll den Werth der Brevium bestimmen, so wie der Modus den Werth der Langen bestimmen sollte. Es ist ebenfalls vollkommen oder unvollkommen, je nachdem drey oder nur zwey Semibreves auf eine Brevem gerechnet werden.)

9) De Prolatione. (Die Prolation heißt hier das Maß, nach welchem die Semibreves abgemessen werden. Sie ist wiederum in Beziehung auf das Tempus perfectum und imperfectum ebenfalls perfecta oder imperfecta. Franchinus giebt folgendes Verhältniß an:

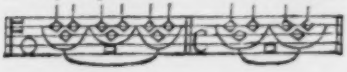
72) Pausa, quam Graeci quietem vocant, est figura artificiosam a cantu desistentiam monstrans.

73) Hanc Musici et ad opportunam quietem atque refectionem vocis post laboriosam elationem; et ad canius suavitatem instituerunt.

Prolatio perfecta in tempore perfecto. Prolatio perfecta in tempore imperfecto



Prolatio imperfecta in tempore perfecto. Prolatio imperfecta in tempore imperf.



Die vier vorangeſetzten Zeichen: ⊙ ⊙ ○ ☾ dienen zur Andeutung dieſer Verhältniſſe in der Prolation.

10) De partibus figurarum. (Die Theile einer Figur ſollen nach dieſem Kapitel nahe, entferne, entfernter und am entfernteſten ſeyn.“[74]) In dieſem Geſichtspunkt werden alle Notengattungen als Theile einer einzigen angeſehen. Der nahe Theil iſt jedann diejenige Note, deren Werth einer vorhergehenden Note am nächſten kommt. So iſt die Longa von der Maxima, die Brevis von der Longa, die Semibrevis von der Brevi und ſo fort, der nahe oder nächſte Theil. Wenn aber zwiſchen dieſen Noten eine andere liegen bleibt, wie zwiſchen der Maxima und Brevi, oder zwiſchen der Longa und Semibrevi ꝛc. ſo heißt die letztere in Beziehung auf die erſte pars remota. Bleiben zwey dazwiſchen liegen, wie zwiſchen der Maxima und Semibrevi ꝛc. ſo heißt die letztere pars remotior, und bey drey dazwiſchen liegenden, wie bey der Maxima und Minima, pars remotiſſima. Ich muß geſtehen, daß ich den Nutzen dieſer Lehre nicht begreife. Wahrſcheinlich iſt es andern eben ſo damit gegangen, denn in ſpätern muſikaliſchen Lehrbüchern iſt ſie völlig weggelaſſen worden.)

11) De imperfectionibus figurarum. (Hier werden die Figuren oder Noten in paſſive und active unterſchieden.“[75]) Eine paſſive Figur iſt bloß die Maxima, weil ſie auf mancherley Weiſe von den andern Figuren imperfectionirt wird, ohne eine von ihnen wieder imperfectioniren zu können: denn eine Note, welche imperfectioniren ſoll, muß kleiner ſeyn als diejenige, welche durch ſie imperfectionirt wird. Die Imperfection, wie ſie hier genommen wird, iſt der Abzug des dritten Theils von dem Werthe einer Note, wenn ſie vorher perfect war, das heißt, wenn ſie den dreyfachen Werth der zunächſt auf ſie folgenden Note hatte.

Auf der andern Seite iſt bloß die Minima eine active Note, weil ſie zwar die Semibreves imperfectioniren kann, aber zu klein iſt, um wieder imperfectionirt zu werden. Die übrigen Noten, welche zwiſchen der Maxima und Minima liegen, ſind paſſiv und activ zugleich, weil ſie die größern Noten imperfectioniren, von den kleinern aber imperfectionirt werden können. Unter die Zeichen, woran man die Imperfection der Figuren erkennen kann, gehören folgende drey: Numeralis imperfectio, punctualis diviſio, und notularum plenitudo. Numeralis im-

74) Figurarum alia dicitur pars propinqua, alia remota, alia remotior, alia remotiſſima.

75) Imperfectibilium figurarum alia patiens tantum alia tantum agens.

perfectio heißt, wenn kleinere Noten vor oder nach größern ſtehen, wodurch ſodann die größere ſtets von den kleinern imperfectionirt werden. Hier wird von einem Gulielmus de Maſcandio geſagt, daß er eine Brevem in tempore perfecto und in der prolatione imperfecta von einer bloßen Minima imperfectionirt geſetzt habe, welches altern geweſen ſey.[76]) Die diviſio punctualis oder der punctus diviſionis iſt ein einer Note beygefügter Punkt, wodurch entweder die vorhergehende oder nachfolgende größere Note imperfectionirt wird, wenn kein anderes Hinderniß vorhanden iſt. Die notularum plenitudo imperfectionirt ebenfalls und vermindert ihren eigenen Werth um ein Drittheil. Jedoch erzählt Franchinus am Ende dieſes Kapitels, daß es bey den ältern Muſikern gewöhnlich geweſen ſey, alle Noten vom beſtimmten Werth auszufüllen, diejenigen aber, welche zufällig imperfectionirt werden konnten, leer zu laſſen.[77]) Dieß haben wir ſchon beym de Muris und ſeinen nächſten Nachfolgern geſehen. In jenen Zeiten wurden alle Noten ausgefüllt, von der Maxima bis zur Minima.

22) De Puncto. (Hier kommt ein Punctus diviſionis und ein Punctus transportationis vor. Der Punkt ſoll der kleinſte und untheilbare Werth einer Note ſeyn.[78]) Seine Stelle iſt vor, nach oder zwiſchen den Noten. Der Diviſions-Punkt ſteht entweder vor oder nach einer Note, jedoch ohne ihren Werth zu vergrößern oder zu vermindern, ſondern bloß anzudeuten, daß ſie zu einer vorhergehenden oder nachfolgenden gerechnet werden ſoll, um den numerum ternarium voll zu machen. Dieß geſchieht mittelbar und unmittelbar; mittelbar, wenn der Punkt die Note, hinter oder vor welcher er ſteht, ſelbſt verändert, ohne Rückſicht auf die vorhergehende oder nachfolgende Note. Dieß ſoll der eigentliche Punctus transportationis oder translationis ſeyn, weil er die Note, bey welcher er ſteht, auch auf entfernetere Notengattungen gleichſam überträgt. Unmittelbar aber geſchieht es, wenn der Punkt verurſache, daß die Note, bey welcher er ſteht, den nächſten Noten beygezählt wird. Ein ſolcher Punkt wird eigentlich Punctus diviſionis genannt. Die Anwendung dieſer beyderley Arten von Punkt, welche Franchinus in einigen Beyſpielen macht, iſt unverſtändlich; und wenn man auch durch vieles Kopfbrechen hinter das Geheimniß kommen könnte, ſo würde doch der Nutzen davon nur ſehr klein ſeyn, da dieſer Gebrauch des Punkts nach den Zeiten des Franchinus abgekommen, und aus den Zeiten deſſelben wenig Muſik vorhanden iſt, welche die Mühe einer Ueberſetzung in neuere Notenzeichen werth ſeyn möchte.)

23) De alteratione. (Alteration heißt nach der Erklärung des de Muris die Verdoppelung des einer Notenfigur zukommenden Werthes. Von der Longa an können alle Noten alterirt werden. Dieſe Alteration geſchieht ebenfalls bloß, um den Numerum ternarium in modo, tempore et prolatione voll zu machen. Sie entſteht auf ſo mancherley Weiſe, daß ſie im Leſen der alten Muſik große Schwierigkeiten verurſacht haben muß, und eben deßwegen in neuern Zeiten wieder verworfen wurde.)

24) De Diminutione. (Die Diminution heißt der Abzug eines gewiſſen Werthes von einer Note. Dieſer Abzug geſchieht canonice, proportionabiliter und virgularier. Canonice geſchieht es, wenn eine ausdrückliche Regel vorgeſchrieben wird, nach welcher es heißt: die Maxima ſey eine

76) — quamquam Gulielmus de Maſcandio brevem temporis perfecti et imperfectae prolationis a ſola minima imperfectam ponit, quod abſurdum eſt.

77) Fuit inſuper apud veteres moticos uſus notulas omnes in ſuis eſſentialibus quantitatibus conſiſtentes, deſcribere plenas; eas vero, quae accidentaliter imperficiebantur, vacuas permittebant.

78) Punctus eſt minima et individibilis quantitas cujuscunque continui.

Longa, die Longa eine Brevis ꝛc. oder umgekehrt: die Longa sey eine Maxima ꝛc. Proportionabiliter geschieht es, wenn durch eigene Zahlen ein gewisses Verhältniß der Noten bestimmt wird, und endlich virgulariter, wenn man den Werth der Noten durch beygefügte Striche oder Stiele vermindert. Sind lauter unnütze Subtilitäten, von welchen man sich bald los gemacht hat.)

15) De Sincopa. (Ist unsere noch gebräuchlich Rückung, wie man aus der Erklärung des Franchinus sehen kann: Sincopa in cantilena mensurabili est reductio notulae ultra majorem, vel majores suas ad aliam vel ad alias quibus conveniat in connumeratione.)

II.

Von der Harmonie.

§. 23.

Das Wort Harmonie hat in den ältern Zeiten eine ganz andere Bedeutung gehabt, als in den unsrigen. Ursprünglich bedeutete das Wort eine geschickte Vereinigung verschiedener Theile (apta commissura), konnte folglich bey allen Gegenständen, bey welchen mehrere Theile zusammen gesetzt werden, Anwendung finden, und fand sie auch. Aber diese allgemeine Bedeutung ging bald insbesondere auf Gegenstände des Klangs über, und bezeichnete das Verhältniß, in welchem Töne in einem Gesange auf einander folgten, also genau das, was wir jetzt Melodie nennen. Diese Bedeutung behielt es bis weit ins sechzehnte Jahrhundert, denn Joh. Tinctor aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts weiß noch von keiner andern, und sagt in seinem Diffinitorio terminorum mus. ausdrücklich: Melodia idem est quod Harmonia. Er giebt daher auch von dem Wort Harmonie selbst gar keine Erklärung, weil er sonst seine Erklärung der Melodie nur hätte umwenden und sagen müssen: Harmonia idem est quod Melodia. Die gleichzeitige Vereinigung der Töne, die man schon vor den Zeiten des Guido von Arrezzo neben der successiven kennen zu lernen anfing, und welche jetzt mit dem Worte Harmonie bezeichnet wird, bekam einen ganz andern Namen, und mußte ihn bekommen, weil das Wort Harmonie seine Anwendung schon anderwärts gefunden hatte. Die Punkte, womit man um jene Zeit angefangen hatte, die Töne auf Linien und Spatien anzudeuten, die nun bey einer gleichzeitigen Verbindung derselben gegen oder über einander gesetzt werden mußten, veranlaßte die damaligen Componisten solche gleichzeitig fortgehende Töne Contrapunkte zu nennen. Contrapunctus (sagt Tinctor) est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus. In den ganz ersten Zeiten war dieser Contrapunkt so einfach, daß alle gegen einander gesetzten Töne einerley Werth hatten, und ein solcher Contrapunkt wurde Contrapunctus simplex genannt. Als aber mehrere Notengattungen von verschiedenem Werthe, oder die eigentliche Mensural-Musik nach Guidos Zeitalter erfunden wurde, fing man bald an, mehrere kleine Noten gegen eine größere zu stellen, welche Art zu komponiren sodann Contrapunctus diminutus, von einigen auch floridus genannt wurde.[79]) Erst spät, und zwar wahrscheinlich erst nach der Erfindung des Generalbasses durch Viadana, wobey zur Bezeichnung der gleichzeitig fortgehenden Töne nicht mehr Punkte, sondern Zahlen gebraucht wurden, hat man bemerkt, daß die successive Verbindung der Töne durch das Wort Me-

79) *Contrapunctus simplex* est: dum nota vocis, quae unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis contra aliam ponitur, est ejusdem valoris cum illa, ponuntur, qui a quibusdam *floridus* nominatur. *Contrapunctus diminutus* est: dum plures notae contra *J. Tinctoris* Diffinitorium terminor. mus.

Melodie hinlänglich bezeichnet werden könnte, ohne auch noch des Wortes Harmonie zu bedürfen. Man benannte daher nun die successive Vereinigung der Töne mit dem Worte Melodie allein, und gab dagegen jeder Art von gleichzeitigem Zusammenklange mehrerer Töne, sie mochten in einerley oder in verschiedenem Werthe mit einander fortschreiten, den Namen Harmonie. Harmonie ist also nun das allgemeine Wort für jede Art von gleichzeitigem Zusammenklange mehrerer Töne geworden, da hingegen das Wort Contrapunkt in seiner jetzigen Bedeutung nur gewisse Arten dieses Zusammenklangs bezeichnet, wie wir in der Folge näher sehen werden.

Kein Theil der Musik hat so viele Anfechtung gefunden, als diese Harmonie, diese gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne oder mehrerer Melodien. Man war so viele Jahrhunderte hindurch gewohnt, nur einfache Melodien in Einklängen oder, wenn Männer- und Knabenstimmen einerley Melodie sangen, in Octaven zu hören, daß nun die Beymischung anderer Töne den meisten nichts anders als eine Verwirrung zu seyn schien, wodurch die Musik im Ganzen mehr verliere als gewinne. Wahr ist es, daß die künstlichere Verwickelung mehrerer Töne, wobey man nicht bloß zu bemerken hatte, was vorwärts sondern auch was neben den Tönen vorging, nun einen Zuhörer erforderte, der nicht bloß zwey natürlich gesunde, sondern gebildete und geübte Ohren bedurfte, wenn er einen vielstimmigen Gesang theils verstehen, theils Vergnügen daran finden wollte. Die vorige Armuth, welche man Einfachheit und wahre Natur nannte, ließ auf eine bequemere Art zur musikalischen Kennerschaft gelangen; und das Vergnügen, sich für einen Kenner einer Kunst halten zu können, ohne sichs viele Mühe kosten lassen zu müssen, ist allerdings weit angenehmer, als wenn man die peinliche Bemerkung zu machen sich gezwungen fühlt, daß man entweder nicht Kraft oder nicht Fleiß genug angewendet habe, um etwas begreifen und schön finden zu können, was manche andere so leicht begreifen und so vorzüglich schön finden. Wir können es als ausgemacht annehmen, daß ein solches unbehagliches Gefühl von jeher die Heupursache aller Anfechtungen gewesen ist, welche die Harmonie oder die musikalische Vollstimmigkeit bis auf Jean Jaques Rousseau und Sulzer, bis auf jeden noch lebenden so genannten Liebhaber, der nur Töne, aber nicht Musik zu hören verlangt, hat erdulden müssen. Denn noch nie hat irgend ein Schriftsteller oder ein Dilettant ihren Werth an sich verkannt, oder ihre Einführung getadelt, der sie kennen gelernt hatte, er müßte denn wider den Mißbrauch geeifert haben, der allerdings von urtheilslosen Componisten häufig damit getrieben wurde, und hin und wieder noch wird. Der Gesichtspunkt, aus welchem sie betrachtet und beurtheilt werden muß, ist schon in der Einleitung zum ersten Bande dieser Geschichte angegeben worden. Der Leser, welcher die hieher gehörigen §§. von der zwölften Seite an nachsehen will, wird finden, daß sie eben sowohl in der Natur der Kunst und unserer Gefühle gegründet ist, als der einfachste bloß melodische Gesang, daß sie aber als eine spätere Frucht einen höheren Grad von Entwickelung der Kunst und von Uebung unserer Gefühle voraussetzt. Sie vermehrt die Kunstausdrücke, bestimmt sie genauer, indem sie alle zweydeutigen Beziehungen einzelner Töne aufhebt, und macht mit Einem Worte die Musik erst zu einer so vollkommenen Tonsprache, wie sie seyn muß, wenn sie wahren Werth und Character haben, und zur richtigen Darstellung der mannigfaltigen menschlichen Gemüthszustände dienen soll.

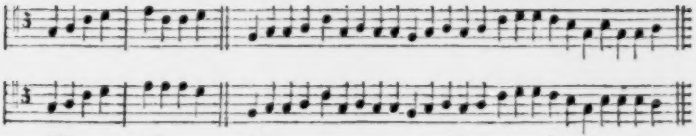
§. 24.

Die allerersten Schritte zur Erfindung dieser Vielstimmigkeit, oder gleichzeitigen Verwebung mehrerer Töne, sind durch die Orgel veranlaßt worden, wie wir schon im vorhergehenden Kapitel gesehen haben. Da die mixturartig eingerichteten Orgelstimmen bey jedem Tone dessen Quinte und Octave zugleich angaben, und zwar so, daß man jeden dieser Töne so stark als den andern hören konnte, weil man noch nicht gelernt hatte, sie in ein solches Verhältniß zu setzen, daß sie in ihrer gleich-

zeitigen Vermiſchung wie ein einziger Ton geklungen hätten, ſo gewöhnte man ſich allmählich daran, eine ſolche Fortſchreitung in lauter Hauptaccorden zu ertragen. Was man auf der Orgel ertragen gelernt hatte, ſchien auch in den Singſtimmen nicht unerträglich zu ſeyn; man fing alſo an, jenen Zuſammenklang in den Singſtimmen nachzuahmen, und gab dieſer Art von Muſik, ihrem Urſprunge gemäß, die Benennung Organum. Daß dieß der wahre Urſprung dieſer Benennung iſt, beweiſt nicht nur die Natur der Sache, ſondern es wird auch von einigen ältern muſikaliſchen Schriftſtellern bewieſen. Am deutlichſten drückt es Johann Cotton in ſeiner in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckten Muſica aus. Dieſer ſagt im 22ſten Kapitel, welches von der Diaphonie oder von dem Organo handelt, „dieſe Art zu ſingen werde gewöhnlich Organum genannt, weil die menſchliche Stimme dadurch dem Inſtrument ähnlich werde, welches man Orgel oder Organum nenne.“ (Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte diſſonans ſimilitudinem exprimat inſtrumenti, quod organum vocatur.)

Dieſe Art von Vollſtimmigkeit war indeſſen noch nicht ſo beſchaffen, daß die Kunſt an Erweiterung und Beſtimmtheit ihrer Ausdrücke durch ſie hätte gewinnen können. Dennoch lernte man, beſonders in der Kirche, bis ins dreyzehnte Jahrhundert keine beſſere kennen, man müßte denn Frankreich ausnehmen, wo man nach dem Berichte des le Beufs (*Traité hiſt. et crit. ſur le Chant eccleſiaſtique*, pag. 76.) ſchon im zwölften Jahrhundert anfing, auf eine andere Weiſe zu organiſiren, indem nehmlich von zwey Sängern, die einerley Melodie ſangen, der eine von Zeit zu Zeit, beſonders aber am Schluß eines Satzes Terzen vermiſchte; auf folgende Art:

Oder:

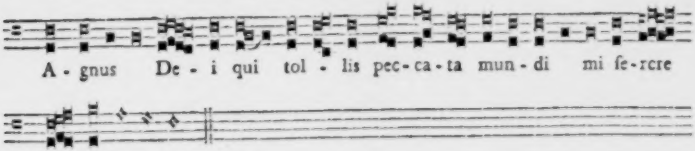


Dieß war in dieſer Zeit das einfache Organum. Sollte ein Organum triplum oder quadruplum gemacht werden, ſo wurde im erſten Falle bloß eine, im zweyten aber wurden beyde Stimmen durch zwey andere Sänger in der höhern Octave verdoppelt. Nach le Beufs Meinung iſt von dieſer Zeit an allemal eine ſolche Art von Organum zu verſtehen, wenn in den ältern Kirchenordnungen davon geredet wird. In Tours fand er in einem ſolchen Buche, welches in die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts gehört, für das Feſt der Beſchneidung folgendes verordnet: Et debent organizari Invitatorium, verſiculi Reſponſoriorum et Proſae: und in einem eben ſo alten, in der Cathedralkirche zu Sens befindlichen Buche, welches zur Feyer des ſo genannten Narrenfeſtes gebraucht wurde, heißt es: Reſponſorium cum organo.

Indeſſen muß doch die alte Art des Organum neben dieſer neuen ſelbſt in Frankreich noch im Gebrauche geblieben ſeyn, wie man aus einigen Ausdrücken ſchließen kann, welche aus dieſem Zeitalter auf uns gekommen ſind. Beſonders gehört hieher der Ausdruck: *Quintoier*, wodurch ein Geſang zweyer Stimmen in Quinten verſtanden wird. Rouſſeau (Dict. de Muſ.) ſagt *Quinter* und giebt folgende Erklärung davon: „C'etoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de proceder

dans le Déchant ou Contrepoint plutot par Quintes que par Quartes. C'eſt ce qu' ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare*. *Muris* (ſetzt er hinzu) s'etend fort au long ſur les regles convenables pour *Quinter* ou *Quarter* à propos." Das *Quarter* wurde bey den alten Schriftſtellern im lateiniſchen *diateſſaronare* genannt, und hieß nichts anders, als daß ein Geſang zweyer Stimmen in Quarten fortſchreiten ſollte, anſtatt daß er bey der erſten Art in Quinten fortſchritt. Daß dieß aber nichts anderes iſt, als das urſprüngliche Organum; und nicht im mindeſten beſſer als das Hucbaldiſche, mag man aus folgendem Beyſpiele ſehen, welches der Pater Martini zu Bologna beſaß, und dem Dr. Burney mitgetheilt hat. Der Codex, woraus es genommen iſt, gehört ins dreyzehnte Jahrhundert, man hat folglich in dieſem Zeitalter nicht nur noch eben ſo ſchlecht als Hucbald, ſondern auch noch ſchlechter als der zweyhundert Jahre ältere Guido von Arezzo organiſirt.

Ex Cod. Saec. XIII.



Wahrſcheinlich hat man in dieſer Zeit auch noch eben ſo diateſſaroniſirt, wie hier diapentiſirt iſt.

Auf dieſes Organum folgte der ſo genannte Diſkantus, oder, wie er auch bisweilen genannt wurde, *Discantus*. Die alten Franzoſen nannten ihn *Déchant*. Urſprünglich wurde ein Doppelgeſang darunter verſtanden, nachher aber überhaupt eine gewiſſe Art von Zuſammenſetzung mehrerer Stimmen. Franco gab die erſten Regeln davon, wie wir ſchon §. 9. geſehen haben. Marchettus von Padua und verſchiedene andere folgten ihm nach, ohne etwas Weſentliches in der urſprünglichen Lehre zu verändern. Folglich ſcheint bis zur Zeit des Joh. de Muris unter dem Worte Diskant oder Dechant jede Art von Vielſtimmigkeit verſtanden worden zu ſeyn, ſie mochte nun aus zwey, drey oder mehreren Stimmen beſtehen. Dieſe allgemeine Bedeutung wird durch viele Stellen aus alten Schriftſtellern beſtätigt, von welchen aus le Beufs Werk ſur le Chant eccleſiaſtique folgende angeführt zu werden verdienen. Die erſte Anweiſung zum Diskantiſiren gehört nach der Meinung dieſes gründlichen Forſchers in Rückſicht auf Frankreich ins dreyzehnte Jahrhundert. Sie befindet ſich in einem Mſpt. zu St. Victor in Paris, und hat folgenden Anfang: „Quisquis veut déchanter, il doit premier ſçavoir qu'eſt quant eſt double; quant eſt la quinte note et double eſt la Witisme; et doit regarder ſe le Chant monte ou avale. Se il monte, nous devons prendre le double note. Se il avale, nous devons prendre le quinte note, etc." Dieß war die Kindheit, ſetzt le Beuf hinzu, des nachher ſo genannten Contrapunkts und Fauxbourdon.

§. 25.

Ueber den Gebrauch dieſes Diſkants in der Kirche ſind verſchiedene Verordnungen in Frankreich vorhanden, die bis in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts reichen. In den Verordnungen Carls VI. vom Jahre 1405. die Capelle zu Paris betreffend, heißt es: daß der Cantor unterrichten ſoll in *lectura, cantu, diſcantu, accentu et aliis*. In den Statuten der Capelle zu Bourges vom

Jahr 1407. wird ſehr oft vom Diſkant geredet, und der Gebrauch deſſelben in folgenden Worten verordnet: „In feſtis novem Lectionum, duo Vicarii tenebunt Chorum, et Chorialis de dextra parte incipiet Kyrie, eleiſon, in tono competendi ad *discantandum*. Pro regula haberi volumus et jubemus, quod in omni Miſſa, cujuscumque ſolemnitatis ſit, ut puta trium Lectionum, dierum Ferialium, novem Lectionum, Duplicium et Annalium, ſemper Officium, Reſponſum Alleluja, Offertorium et Poſtcommunio *discantabuntur*." Ferner: „Ordinamus quod perſonae praefatae — divina Officia etc. cum cantu et diſcantu, ſecundum quod in ſacra Capella Pariſiis ſolitum eſt fieri: nec non Commendationes, Obitus — — ſine diſcantu ad uſum Pariſienſem perpetuis temporibus celebrare et dicere teneantur." Der Herzog von Bourgogne, Philipp der Gute, verordnete im Jahr 1431. für die Capelle zu Diſon. „Fondons et etabliſſons du gre et conſentement desdits Doyen et Chapitre en icelle Chapelle et College dudit Ordre (de la Toiſon d'or) une Meſſe quotidienne et perpetuelle — — par chacun jour de lors en avant ſolemnellement *à haute voix à Chant et à Deſchant, excepté celle de Requiem*." Du Cange im *Gloſſario med. et inf. Latinit.* voc. *Diſcantus* führt von einer Privatperſon an, daß ſie ſolempnem Miſſam de beata Virgine *cantandam cum cantu, diſcantu et organis ſonantibus* geſtiftet habe.

Ein Gefangener zu Beauvais im Jahre 1432. machte im Gefängniß ſein Teſtament in Verſen, und redet darin auch von dem diſkantirten Requiem auf folgende Art:

Il me ſuffira d'une Meſſe
De *Requiem* haute chantée
Au Cueur: me ſeroit grand lieſſe
Si etre pouvoit dechantée.

Aber die Todtenmeſſen durften nicht diſkantirt werden, wie wir vorher geſehen haben. Im *Journal de Paris* vom Jahre 1446. werden Wunderdinge von einem gewiſſen jungen Menſchen erzählt, der ſich um dieſe Zeit in Paris aufhielt, und unter andern auch ſeine vorzüglichen muſikaliſchen Geſchicklichkeiten mit folgenden Worten gerühmt: „Et ſi ſçavoit jouer de tous les inſtrumens, *chanter et deſchanter mieux que nul autre*."

Die allgemeine Bedeutung des Worts Diesantus für jede Art von Vielſtimmigkeit oder Vereinigung mehrerer Stimmen ergiebt ſich am deutlichſten aus einer Stelle des de Muris, welche Rouſſeau im *Dict. de Muſ.* aus dem ungedruckten Werke dieſes alten muſikaliſchen Schriftſtellers anführt, das unter dem Namen *Speculum muſ.* auf der Pariſer Bibliothek befindlich iſt. Hier wird ausdrücklich geſagt, daß derjenige diſkantſire, der mit einem oder mit mehreren zugleich verſchiedene Töne ſinge. „Diſcantat, qui ſimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diſtinctis ſonis ſonus unus fiat, non unitate ſimplicitatis, ſed dulcis, concordisque mixionis unione." Man muß aber zur Zeit des de Muris ſchon ſehr ſchlecht diſkantirt haben, und im Gebrauche der dazu gehörigen Intervallen ſehr unvorſichtig und willkührlich zu Werke gegangen ſeyn, weil er ſich in eben dieſem Speculo muſ. mit ſo vieler Bitterkeit darüber ausdrückt, wie wir in der 62ſten Note geſehen haben.

Solchen Ausartungen mag es auch zuzuſchreiben ſeyn, daß der Diſkant nicht in allen Kirchen zugelaſſen wurde. Du Cange (Gloſſar. med. et inf. Latinit.) führt unter dem Worte *Decentum*, welches wahrſcheinlich mit Diſcantus einerley und nur verfälſcht iſt, eine Stelle aus einer Ordensregel an, worin es heißt: „In monaſterio officium Clericorum in Meſſis et horis teneant. Organum tamen et Decentum, Fauſethum et Pipeth omnino in divino officio omnibus noſtris utriusque ſexus prohibemus." Im vierzehnten Jahrhundert war er auch in den Pariſer Kirchen verboten. Der Canzler Gerſon, nachdem er in ſeinen verſchiedenen die Muſik betreffenden Aufſätzen mancher-

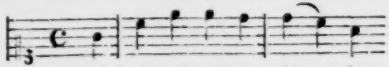
len Beweise giebt, daß er dem Diskant an sich nicht ungünstig war,[80]) auch in seinen Vorschriften, nach welchen die Chorknaben an der Kirche unterrichtet werden sollten, einigen Unterricht im Diskant und Contrapunkt erlaubt, besteht doch darauf, daß die Hauptsorgfalt auf den planen Gesang gerichtet werden soll, weil der Diskant in jener Kirche nicht gebräuchlich und durch Statuten verboten sey. Die hieher gehörige Stelle ist folgende: „Magister cantus statutis horis doceat pueros Planum cantum principaliter, et Contrapunctum et aliquos Discantus honestos (ob es auch Discantus inhonestos mag gegeben haben?) — nec faciat eos tantum insistere in talibus, quod perdant in Grammatica profectum, attento maxime quod in Ecclesia nostra Discantus non est in usu, sed per statuta prohibitus, saltem quoad voces quae mutatae dicuntur.“[81]) Unter den vocibus mutatis werden wahrscheinlich die in männliche übergegangenen Knabenstimmen verstanden, folglich sagt diese Ausnahme nichts weiter, als daß im Ganzen der Diskant in der Kirche verboten, den Knaben aber einiger Uebung wegen erlaubt sey. Der vierte Artikel dieser Verordnung beweist deutlich, daß diese Stelle so und nicht anders gemeint ist. „Nec debet (heißt es) in cantu notulato regulariter immiscri Discantus, pueris exceptis propter exercitationem suam.“

Ungeachtet man aus dem vorhergehenden §. sehen kann, daß sowohl das Organum als der Diskant auch schon in Noten geschrieben wurde, so hatte doch die Kunst noch einen sehr geringen Antheil daran. Das Organum war eine bloße Nachahmung der Orgel-Mixtur, und ging, wenn die Quinten und Octaven einmal gefaßt waren, so gerade aus, daß es ohne alle Vorschrift zu jeder Melodie aus dem Stegreif gesungen werden konnte, folglich weder künstliche Sänger noch geübte und erfahrne Componisten erforderte. Der Diskant war, genau genommen, mit eben so wenig Schwierigkeiten verbunden, weil die Einmischung eines consonirenden Intervalls, welches mit dem, welchem es beygemischt wird, nach einem Ziele läuft, so sehr in der menschlichen Natur liegt, daß es noch bis auf den heutigen Tag jeder Knabe, der nicht ohne alles musikalische Gehör ist, verrichten kann; und von selbst verrichtet, ohne im mindesten vorher dazu angewiesen zu seyn. In ganz Europa werden die Volksgesänge auf diese Art gesungen. Wenn das junge Volk beyderley Geschlechts an schönen Sommerabenden vor den Thüren, bey Arbeiten, oder bey anderen Zusammenkünften lieder singt, so sind stets einige darunter, welche die Hauptmelodie secundiren, wie man es in Deutschland nennt. Dieses Secundiren ist nichts andres, als eine Einmischung von Terzen, Sexten, Octaven und Quinten an verschiedenen Stellen des Gesangs, so wie die zweyte Stimme des alten Diskants ebenfalls nichts anderes war, und höchst wahrscheinlich, wenn wir den auf uns gekommenen Proben nur einiger Maßen trauen können, nicht einmal so gut gewesen ist, als der neuere Volksdiskant. Die zweyte Stimme ist nichts mehr und nichts weniger als eine kleine Variation der Hauptmelodie, in-

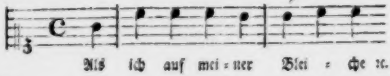
80) In seiner Abhandlung de Canticis sagt er, daß zu seiner Zeit die Terz, die Quinte und die Octave für die drey angenehmsten Accorde gehalten werden sind. In seinem Gedichte de laude Musicae nennt er den Diskant weich (mollus,) tadelt ihn aber deßfalls nicht, und in der Abhandlung de Cantu chordo redet er von der Verbindung des Cantus und Discantus in folgenden Worten: „Habet hoc Musica oris, quod potest variare voces suas. Patet potissimum ubi discantant et cantant in Choro plurium simul.“ Ferner in eben dieser Abhandlung: „Combinatio proportionalis dicitur multorum ad invicem cantantium et contracantantium consonantia.

81) *Gerbert*, Opp. T. IV. pag. 747. nach der Ausgabe des *Dupin*.

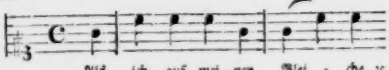
dem hier und da aus den Tonreihen gleich bedeutende Intervallen gewählt worden, welche zu eben dem Schlußtone führen, zu welchem die Hauptmelodie geht. Solche Intervallen sind vorzüglich die Terzen und Quinten. Wenn daher eine Stimme singt:



so secundirt die zweyte so:



oder auf folgende Art:



Auch wird, da unser Volk schon Gelegenheit gehabt hat, vollständigere Harmonie zu hören, und sein Ohr darnach ein wenig zu bilden, die Veränderung der zweyten oder secundirenden Stimme wohl auf folgende Horn- oder Trompeten-Art gemacht.

Alle diese Arten zu secundiren, oder nach der Sprache der Alten, zu diskantisiren werden durch die bloße Natur, ohne alle Kunst oder Kunstfertigkeit hervorgebracht. Sogar Unerfahrenheit und wirkliche Ungeschicklichkeit im Singen kann Veranlassung dazu geben. Wenn jemand nicht im Stande ist, alle Töne einer Melodie ihrer Ordnung nach richtig zu treffen, so wird er fast immer doch wenigstens ein solches Intervall erwischen, welches mit dem rechten consonirt. Nicht leicht wird jemand fähig seyn, unter solchen Umständen ein völlig dissonirendes Intervall zu treffen, er müßte denn ohne alles musikalische Gehör seyn. Der größte Fehler, zu welchem hierin die musikalische Ungeschicklichkeit verführen könnte, würde höchstens darin bestehen, daß ein solcher Sänger, nachdem seine Stimme einmal die Richtung des Steigens oder Fallens in einem gewissen Verhältniß gegen die Hauptstimme genommen hätte, nicht zu rechter Zeit umzukehren wüßte, um ein passendes Schlußintervall zu treffen. In einem solchen Falle würde sodann freylich folgende oder eine ähnliche zweyte Stimme zum Vorschein kommen:

die dem ursprünglichen Gang der Modulation nicht angemessen wäre; aber dissonirend ist sie doch nicht,

wenn ſie nicht etwa durch eine dritte Stimme, die ins Baß C ginge, diſſonirend, oder wenigſtens unpaſſend gemacht würde. Ob daher jemand ſingt:

iſt der innern Bedeutung nach völlig gleichgültig und willkührlich, ſo lange nicht ausdrücklich beſtimmt wird, daß die einzelnen Töne eines Accords, deren einer des andern Stelle im einſtimmigen Geſang vertreten kann, von eben ſo vielen Stimmen geſungen werden ſollen, als ſolche gleich bedeutende Töne über jedem Tone in der Natur vorhanden ſind. Aber weder das alte Organum noch der Diſkantus war von dieſer Art. Beyde waren noch nichts als Aeußerungen der rohen, ungebildeten Natur.

Es dauerte ſehr lange, ehe man von dieſem rohen Naturzuſtande zu einem gebildetern gelangen konnte. Theils hatten ſich die Menſchen an das Organum und an den Diſkantus Jahrhunderte hindurch ſo gewöhnt, daß ſie beydes recht gut ertragen konnten, und ſogar für wirklich ſchön hielten; theils war überhaupt der Geiſt jener Jahrhunderte ſolchen Betrachtungen und geiſtigen Anſtrengungen nicht geneigt, wodurch man hätte gewahr werden können, wie mangelhaft das Organiſiren und Diskantiſiren im Grunde ſey. Man lebte gemächlich in dieſem Geiſtesſchlummer, war auf dieſen *contrapunto a mente* ſtets gerüſtet, ohne ſich erſt darauf vorbereiten zu müſſen,[82]) und überließ es gern den Nachkommen, ſich durch größere Anſtrengungen und durch künſtlichere Geſänge das Leben ſo ſauer zu machen als ſie wollten.

So wenig kunſtreich indeſſen dieſer extemporirte Contrapunkt oder Diſkantus urſprünglich von den meiſten Sängern ausgeübt wurde, indem man, wie aus vorher gegebenen Proben zu erſehen iſt, meiſtens mit der Hauptmelodie ging, und gewöhnlich nur auf den vorletzten Tönen eines Satzes einige conſonirende Intervallen beymiſchte, ſo führte doch dieſe Art zu diſkantiſiren bald auf den Gebrauch mehrerer Intervalle. Wer ſo viel muſikaliſches Gehör hat, daß er einer Melodie einzelne verwandte Töne beymiſchen kann, bedarf nur öftere Uebung, um bald mehrere auf eine ähnliche Art beymiſchen zu können. Giebt es doch in unſern Zeiten manche Menſchen von ſo trefflichen Anlagen zur Muſik, und von ſo leichter Ueberſicht der Wendungen, die eine auf einem Inſtrumente extemporirte Melodie

82) Joh. Bapt. Donius, nahm vier Perioden an, welche die Muſik in der Lateiniſchen Kirche bis auf ſeine Zeit durchlaufen hatte. In die dritte rechnet er den Concentum extemporaneum, (welcher nichts anderes als unſer Diſkantus iſt,) deſſen Erfindung er zwiſchen das zwölfte und dreyzehnte Jahrhundert ſetzt. Nach ſeiner Meynung hat dieſer Concentus extemporaneus aus einem angenehmen Gemiſche beſtanden. Hier iſt die ganze Stelle. „Illud notandum, quatuor quaſi gradibus eccleſiaſticum cantum apud Latinos proceſſiſſe; quorum *primus* pſalmorum tantum, atque hymnorum melodias continuiſſe videtur. *Secundus*, multas alias ſimplicis cantus ſpecies, quæ, hodieque, rei divinæ adhibentur, adſtruxit, vt Antiphonas, Introitus, Reſponſoria, Sequentias, Præfationes, atque alia ejusmodi, quæ magnas ſucceſſu temporis mutationes ſuscepерunt. *Tertius gradus adyciſſe videtur concentum, quem vocant extemporaneum* (contrappunto a mente,) *in quo ſuper dictamen, ſive ſyllabas, Antiphonarque, earum peritiſſimum, quæ ad introitus pertinent, chorus ſymphoniarum varia conſonantia, ſecundum majusque partes, ut vocant, ſaltuatim quodammodo, canebat, grato quodam auribus murmure. Ejus origo inter XII. et XIII. ſæculum, ut aperiet, repetenda eſt. Quartus denique gradus ſuperiori, ut videtur, ſæculo operoſiores concentus ac magis artificioſos (contrapunctum fugatum vocant) eccleſiaſticæ modulationi ſuperaddidit conſimili muſicorum laſcivia, in Odes, atque Ambones templorum ſubinductos. Commentariorum de vita et ſcriptis Joh. Bapt. Donii.* Lib. IV. pag. LXXXVI. not. 3.

nehmen kann, daß ſie im Stande ſind, ſogleich zu der von einem andern extemporirten Melodie den gehörigen Baß, oder überhaupt eine zweyte Stimme zugleich zu extemporiren; können doch zwey geübte Spieler auf zwey verſchiedenen Inſtrumenten ſo phantaſiren, daß nicht nur der eine des andern Thema aufnimmt, fortführt, zergliedert und erweitert, ſondern auch ſogar bisweilen einer mit dem andern zugleich zuſammen ſtimmend phantaſirt, wie viel leichter muß es geweſen ſeyn, einen ſolchen freyen Contrapunkt auf einen ſchon vorhandenen und allen Sängern bekannten Geſang anzuwenden? Mattheſon erzählt, daß er mit Händel auf einer Reiſe nach Lübeck ſehr häufig ſolche Contrapunkte aus dem Stegreif gemacht habe; [83]) und nach der Erzählung des Pater Martini ſind die Contrappunti alla mente über gewiſſe Eingänge noch in der Mitte dieſes Jahrhunderts in der päpſtlichen Capelle gebräuchlich geweſen, die er ſelbſt im Jahre 1747. mit Vergnügen und Verwunderung zu Rom gehört hat. Unter den Compoſitionen (ſagt Martini,) welche über Kirchengeſänge gemacht werden, ſind beſonders diejenigen merkwürdig, die den großen Feſten in den Cathedralkirchen bey den Eingängen gebräuchlich ſind. Man verfährt dabey auf zweyerley Art. Nach der erſten wird der meiſtens von lauter Baßſtimmen geſungene Cantus firmus von den übrigen Stimmen aus dem Stegreif begleitet, ſo daß alle Sopranſtimmen eine einzige Melodie im Einklange haben, und mit den verſchiedenen Melodien der Alt- und Tenor-Stimmen gegen den Baß oder die Hauptmelodie einen völlig vierſtimmigen extemporirten Contrapunkt ausmachen. [84]) Spätere Muſiklehrer haben ſogar Regeln gegeben, nach welchen ſolchen extemporirte Contrapunkte eingerichtet werden ſollen, ſo wie man auch Anweiſung zur freyen Phantaſie überhaupt gegeben hat. [85])

Wenn demnach in unſern Zeiten nicht nur einfache vierſtimmige Contrapunkte über bekannte Choralmelodien, ſondern ſogar figurirte Begleitungen zu extemporirten Melodien zugleich extemporirt werden können, ſo iſt es auf keine Weiſe zu verwundern, daß etwas Aehnliches in den frühern Zeiten geſchehen konnte, das dem Zuſtande der damaligen Kunſt eben ſo angemeſſen war, wie der neuere Contrappunto alla mente dem verbeſſerten und erweiterten Zuſtand der jetzigen Kunſt angemeſſen iſt. Was daher Rouſſeau von den Schwierigkeiten dieſes freyen Contrapunkts ſagt, kann noch nicht auf die ältere Beſchaffenheit deſſelben bezogen werden, ſondern gilt denſelben bloß in der Art, wie er in der neuern Zeit

83) ſ. Händels Leben.

84) Tra le Compoſitioni fatte da' Maeſtri dell' arte ſopra del Canto fermo, ſono ſingolari quelle degli Introiti, che vengono uſati, ſpecialmente dalle Cattedrali, ed altre Chieſe nelle principali Solennità. In due modi praticarono queſta ſorte di Compoſizioni. Il primo fu che ſopra del Canto fermo cantato per lo più dai Baſſi, le altri parti vi compouevano all' improviſo, formando una ſola Melodia adieme tutti i ſoprani, l'iſteſſo tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Baſſo un Contrappunto a quattro Voci, come con mio gran piacere, ed ammiratione inteſi cantare nel 1747. dai Cantori Pontifizj in Roma nelle Baſilica Patriarcale di S. Giov. Laterano il gorno dell' Aſcenſione di N. S. G. C., qual modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente. Saggio di Contrappunto*, pag. 57. not. t.

85) *Ludov. Zacconi* hat in ſeiner Prattica di Muſica, Parte ſeconda (Ven. 1622 fol.) im zweyten Buch ein beſonderes Kapitel, worin dieſes Extemporiren gelehrt wird, mit der Ueberſchrift: Dell' obligo c' hanno i Maeſtri in inſegnare di far Contrapunto alla mente a i loro ſcolari. Es iſt das Zaſſe. Zarlino lehrt dieſe Kunſt ebenfalls im dritten Theile ſeiner Inſtitutionen Kap. 58. und Pietro Aaron im Toſcan. Muſ. lib 2 cap. 21. Am beſten aber lehren ſie nach dem Bericht des Pat. Martini die beyden Vanini (Giov. Maria und Bernardino) in einem handſchriftlich hinterlaſſenen Werk, welches im Beſitz des gedachten Martini war.

Zeit gebraucht worden iſt. 86) Von Nachahmungen einzelner Sätze in einzelnen Stimmen, vom Figuriren ꝛc. wußte man im zwölften und dreyzehnten Jahrhunderte noch nichts; der damalige Contrapunto alla mente, oder all' improviſo war nach aller Wahrſcheinlichkeit nichts anderes, als ein angenehmes Gemurmel mehrerer einen einfachen Geſang begleitenden Stimmen, die nur bisweilen von der Hauptmelodie abwichen, häufig aber mit den Tönen derſelben übereintrafen.

Eine ſolche Begleitung, die eine ganze Melodie hindurch verſchiedene Töne hatte, ſcheint erſt mit dem Gebrauche des Worts Contrapunkt aufgekommen und allgemeiner geworden zu ſeyn. Da dieſes Wort eine geſchriebene Muſik (Note gegen Note, oder weil die Noten aus Punkten beſtanden, Punkt gegen Punkt) andeutet, wobey die Betrachtung und Ueberlegung thätiger ſeyn kann, als beym bloßen Extemporiren, ſo iſt es ſehr erklärlich, daß mit der Geſchicklichkeit, mehrere Stimmen gegen einander zu ſchreiben, auch der Gebrauch mehrerer Intervallen verbunden geweſen ſeyn muß, ſo daß nun eine Melodie vom Anfang bis ans Ende mit verſchiedenen Tönen begleitet werden konnte. Es iſt aber ſchwer, die Zeit genau zu beſtimmen, in welcher das Wort Contrapunkt in Gebrauch gekommen iſt, und dagegen die Wörter Organum und Diſkantus abgeſchafft worden ſind. Unter den muſikaliſchen Schriftſtellern des Mittelalters, welche Gerbert herausgegeben hat, findet ſich kein einziger, welcher ſich dieſes Worts bedient. Wenn ſie von der Zuſammenſetzung mehrerer Stimmen reden, ſo gebrauchen ſie ſämmtlich die Wörter Organum, Diaphonie, Diſkantus bis auf den Joh. de Muris, welcher Polyphonie neben jenen Ausdrücken gebraucht, und ſie in die Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie eintheilt. Aus der *Doctrina pro pueris eccleſiae Pariſienſis* vom Canzler Gerſon iſt §. 25. ſchon eine Stelle angeführt, worin das Wort Contrapunkt gebraucht worden. Da aber dieſe Vorſchrift nur ein Auszug aus Statuten iſt, die nach le Beufs Bericht ſchon im dreyzehnten Jahrhundert verfaßt worden ſind, der Auszug des Gerſon aber erſt 1408. gemacht wurde, ſo möchte man wohl wünſchen, daß le Beuf, welcher das Original auf der königl. Bibliothek zu Paris mit dem Auszug verglichen hat, hätte bemerken mögen, ob das Wort Contrapunkt ſchon im Original, oder erſt im Auszuge gebraucht worden ſey. Wäre es nicht ſchon im Original gebraucht worden, ſo könnte es vielleicht erſt von den Herausgebern der Werke des Gerſon eingeſchaltet ſeyn. Dieſe Vermuthung iſt um ſo wahrſcheinlicher, je häufiger Gerſon in ſeinen Werken von muſikaliſchen Dingen, und zwar ausdrücklich von den Gegenſtänden der Harmonie redet, ohne ſich ein einziges Mal des Worts Contrapunkt zu bedienen. In einem ſeiner Traktate *de Canticordo* giebt er ſeine Begriffe und Meinungen von der gleichzeitigen Vereinigung mehrerer Stimmen ſo deutlich zu erkennen, daß man glauben ſollte, er hätte ſich nothwendig des Worts Contrapunkt bedienen müſſen, wenn er es gekannt, oder die Bedeutung deſſelben der Sache, die er beſchreiben wollte, angemeſſen gefunden hätte. Die hieher gehörige Stelle iſt zwar zum Theil ſchon in der Note 80. aus einer andern Abſicht angeführt worden; ſie verdient aber hier in ihrem völligen Zuſammenhang zu ſtehen. „Habet hoc muſica oris (ſagt Gerſon) quod poteſt ſecundum arſin (in der neueſten Ausgabe der Gerſonſchen Werke ſteht phraſim ſtatt arſin,) ſecundum theſin, ſecundum proportionabilem inſuper continuationem cum aliis variare voces ſuas. *Patet potiſſimum, ubi discantant, et cantant in choro plurimi ſimul.*" Ferner: „Combinatio proportionabilis dicitur multorum ad invi-

86) Le chant ſur le livre demande beaucoup de Science, d'habitude et d'oreille dans ceux qui l'executent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d'Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de Chant, qu'ils y commencent et pourſuivent meme des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre et croiſer les Parties, ni faire des fautes dans l'Harmonie. *Dict. de Muſ.* Art. Chant ſur le livre.

cem cantantium et contracantantium consonantia." [87]) Es ist sonderbar, daß hier ein Unterschied unter discantisiren und zugleich im Chore singen gemacht wird. Scheint es nicht nach dieser Stelle, daß man auch vielstimmig gesungen habe, ohne zu discantisiren? Gerson sagt nicht discantant vel cantant, sondern discantant et cantant in choro plurimi simul; er macht folglich einen Unterschied unter dem Discantus und einem andern vielstimmigen Gesang. Ist der letzte vielleicht ein geschriebener, der erste aber ein extemporirter vielstimmiger Gesang gewesen? [88]) Oder war der letztere ein gleicher, der erste aber ein figurirter Contrapunkt?

Obgleich aus dem bisher Gesagten noch nicht mit Gewißheit bestimmt werden kann, zu welcher Zeit das Wort Contrapunkt und die dadurch bezeichnete Compositionsart in Gebrauch gekommen ist, so läßt sich doch aus der Natur der Sache schließen, daß diejenige Vollstimmigkeit, welche nachher den Namen Contrapunkt ausschließend erhielt, lange vorhanden gewesen seyn müsse, ehe Regeln davon gegeben werden konnten. Es ist wahrscheinlich, daß schon Franco als erster Lehrer des musikalischen Zeitmaßes den Grund dazu gelegt habe, daß aber sowohl seine Harmonie als sein musikalisches Zeitmaß als Neuerungen nicht sogleich überall Eingang finden konnten. Was ihm mit der Erfindung des Zeitmaßes begegnet ist, die so wenig bemerkt und geachtet worden zu seyn scheint, daß sogar nach mehr als zweyhundert Jahren ein anderer, nehmlich Joh. de Muris für den Erfinder desselben gehalten wurde, bloß weil er die Franconische Lehre gekannt und wieder hervor gesucht hat, konnte ihm auch mit dem begegnen, was er etwa in der harmonischen Verwebung mehrerer Stimmen seinem Zeitalter gemäß geleistet haben mochte. Alle neue Erfindungen oder Erweiterungen in den Künsten erregen anfänglich Unzufriedenheit bey den Zeitverwandten des Erfinders. Man hat in der Behandlungsart der Kunst eine gewisse Richtung genommen, man hat sich Jahre lang daran gewöhnt, und allmählich so vertraut damit gemacht, daß man ungern davon abgehen und sich aufs neue zu einem Schüler machen lassen will. Die Jugend, die noch im Lernen begriffen ist, nimmt daher jede Neuerung leichter an; ihr mangelt die Biegsamkeit dazu noch nicht, und sie ist nicht in dem Falle, etwas als unbrauchbar wieder verwerfen zu müssen, was sie schon gelernt und lange brauchbar befunden hat. Aber ihre Stimme hat noch nicht Gewicht genug, um Neuerungen zu verbreiten. Die Alten müssen erst sterben oder ihren Wirkungskreis verlieren, ehe die junge Generation empor kommen und Neuerungen mit Erfolg einführen und verbreiten kann. Dieß ist der Gang der Natur. Von 1080, um welche Zeit Franco gelebt hat, bis zur Zeit des Marchettus von Padua 1274. und Johann de Muris 1330. ist daher, so viel wir wissen, und aus den vorhandenen Nachrichten schließen können, so wenig in der Mensuralmusik als in der Vollstimmigkeit etwas Wesentliches geschehen; beyde Arten von musikalischen Kenntnissen lagen gleichsam als Saat in einem unfruchtbaren Boden verborgen, die nicht aufkeimen konnte, bis ihr neuere wohlthätige Hände zu Hülfe kamen. Diese Hände reichten ihr Marchettus und de Muris, nachdem sie schon 250 Jahre ohne Kraft zum Aufkeimen gelegen hatte. De Muris vorzüglich scheint der erste zu seyn, welcher sich des Namens Contrapunkt für eine gewisse Art von Vollstimmigkeit bedient hat, wenn das handschriftliche Werk von ihm ächt ist, welches sich in der Vaticanischen Bibliothek unter der Aufschrift: *Joan. de Muris Ars summaria Contrapue-*

87) Opp. Tom. III. P. II. p. 650.

88) Daß noch im funfzehnten Jahrhundert das Wort Diskant oder Déchant für eine eigene Art von Vollstimmigkeit gebraucht wurde, sieht man aus einer Erklärung desselben, welche der Carthäuser-Mönch Dionysius, der seines vielen Betens wegen nur Doctor ecstaticus genannt wurde, gegeben hat. Er erklärt ihn als eine Brechung der Stimme (fraction de voix,) und vergleicht ihn nach einem alten Manuscripte über das Leben des h. Sebastian mit einer Haar-Frisur und mit dem Ueberfluß von Falten in den Kleidern der Frauenzimmer, der nur hindere, daß, was gesungen werde, deutlich zu verstehen. S. le Beuf's Traité hist. et crit. sur le chant eccles. p. 93.

eti, mit dem Anfang volentibus introduci etc. befinden ſoll, wie §. 15. ſchon angezeigt worden. Nach ihm gebrauchte es auch ſein Erklärer Prosdocimus de Beldomando, von welchem ebenfalls ein Werk *de Contrapuncto* vom Jahre 1412. handſchriftlich vorhanden iſt, und noch zu Padua aufbewahrt wird. Von dieſer Zeit an wird der Gebrauch des Worts Contrapunkt immer allgemeiner, bis nach Gafors Zeiten die Wörter Organum und Diſkantus in den muſikaliſchen Lehrbüchern nicht mehr geſehen und gehört werden, folglich mit den durch ſie bezeichneten Muſikarten völlig verdrängt zu ſeyn ſcheinen. Der letzte Gebrauch des Wortes Diſkantus findet ſich im Diffinitorio terminorum muſicae des Johann Tinctor, welcher folgende Erklärung davon giebt: „*Discantus eſt cantus ex diverſis vocibus et notis certi valoris aedūtus.*“ eine Erklärung, die aber eben ſo gut auf einen einſtimmigen, als auf einen mehrſtimmigen Geſang angewendet werden kann.

§. 27.

Um den Gang genauer kennen zu lernen, welchen die Erweiterungen der Harmonie allmählich genommen haben, muß man die Schriftſteller zu Rathe ziehen, in deren auf uns gekommenen Werken einige Nachrichten befindlich ſind. Es iſt ſehr begreiflich, daß die allererſten Zuſammenſtimmungen aus den vollkommenſten Conſonanzen beſtanden haben müſſen, dergleichen die Einklänge, Octaven, Quinten und Quarten ſind. Das alte Organum, wie wir ſchon öfters geſehen haben, beſtand aus keinen andern Intervallen von den Zeiten Hucbalds an bis nach Guido, und überhaupt ſo lange als es unter dieſen Namen gedauert hat, weil es ſeinem Urſprunge gemäß nach den mirturartig eingerichteten Orgelpfeifen ſich richten mußte. Wenn Guido dieſes Organum auch Diaphonie nennt, ſo muß uns dieß nicht irre machen, weil man aus ſeiner Beſchreibung im 18ten und 19ten Kapitel des Micrologs deutlich ſehen kann, daß er unter beyden Benennungen einerley Sache verſtanden hat. Aber merkwürdig iſt, daß er dennoch neben jener Art von Zuſammenſtimmung auch Gebrauch von andern Intervallen macht, nehmlich von den kleinen und großen Terz, und ſogar von einer durchgehenden Sekunde, wie im vorhergehenden Kapitel §. 32. in dem Auszuge aus dem 19ten Kapitel des Micrologs gezeigt worden iſt. Verbreitet war der Gebrauch dieſer Intervallen im Guidoniſchen Zeitalter noch nicht, denn Guido giebt ihn ſelbſt als eine neue und beſſere Art des Organi an; aber man ſieht, daß den künftigen Zeiten ſtets von einigen Männern etwas vorbereitet wurde, welches in ſpätern Händen wieder um etwas reifer werden ſollte, bis es endlich ganz in denjenigen Zuſtand kam, in welchem es die neueren Jahrhunderte geſehen haben.

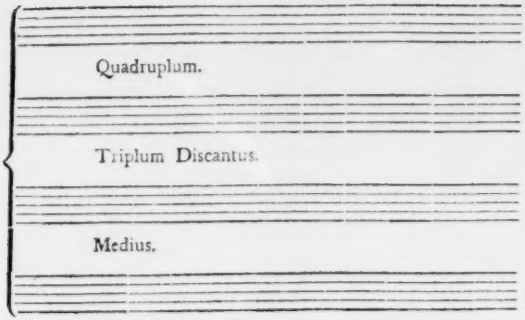
§. 28.

Franco, welcher zunächſt auf Guido folgte, konnte daher ſchon etwas weiter gehen, weil er Spuren von einer Art von Zuſammenſetzung mehrerer Töne vor ſich hatte, die er nur verfolgen und nach Umſtänden aber nach ſeinen muſikaliſchen Kräften erweitern durfte. Er iſt auch wirklich nicht bey Guido's Lehren ſtehen geblieben, ſondern in einigen ſehr weſentlichen Punkten davon abgegangen. Guido wollte eine weichere Diaphonie einführen, als die Diaphonie war, welche auf ſeine Zeiten kam. Er hielt die ältere für hart, und meinte die ſeinige weicher zu machen, indem er gar keinen Gebrauch von den Quinten und vom halben Tone zuließ, dagegen aber die große und kleine Terze, die große Secunde und die Quarte deſto fleißiger gebrauchte. [89]) Franco hingegen rechnet die Quinte

89) Superior nempe diaphoniae modus durus eſt, moſter vero mollis, ad quem Semitonium et diapente non admittimus; tonum vero et ditonum et ſemidito- num cum diateſſaron recipimus, ſed ſemiditonum in his infimatum, diateſſaron vero obtinet principatum. *Microl.* Cap. XVIII.

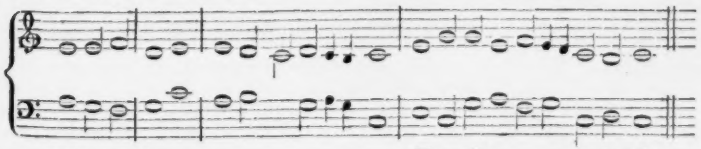
eben sowohl als die Quarte unter die Concordanzen, und nennt beyde Concordantias medias (Mittelconsonanzen.) Die kleine und große Terze nennt er unvollkommene, und den Einklang und die Octave vollkommene Concordanzen. Beyde Sorten als Umkehrungen der Terzen werden von ihm für unvollkommene Dissonanzen erklärt, die im Diskant gebraucht werden können, ob sie gleich dem Gehör nicht gut klingen. Die kleine Secunde, große Quarte, große Quinte und große Septime sind bey ihm vollkommene Dissonanzen, die das Gehör nicht ertragen kann. Guido war also ein Feind der Quinte, aber ein desto größerer Freund der Quarten, denen er in seinen Zusammenstimmungen den ersten Platz giebt. Franco dagegen hält sowohl die Quinte als Quarte für Mittelconsonanzen, und giebt überhaupt schon den vernünftigen Rath, zwischen die Consonanzen bisweilen an gehörigen Orten Dissonanzen einzumischen („Deinde prosequendo per concordantias, commiscendo aliquando discordantias in locis debitis etc.“), auch die verschiedenen Stimmen nicht zugleich mit einander steigen und fallen zu lassen („nec semper ascendere debet vel descendere cum altero ipsorum, sed nunc cum tenore, nunc cum discantu etc.“) Obgleich die Beobachtung dieser Regeln noch nicht hinreichend ist, eine vollkommen reine Harmonie hervorzubringen, so sind doch die ersten Schritte dadurch zu einer bessern Fortschreitung und Verbindung der Con- und Dissonanzen gethan worden, und da die Regeln stets erst von schon vorhandenen Kunstwerken abgezogen werden können, die Theorie folglich immer später als die Praxis erscheint, so läßt sich vermuthen, daß die Compositionen des Franco in Rücksicht auf reine Zusammensetzung der Intervallen schon weit vollkommener gewesen seyn werden, als die von ihm angegebenen Regeln anzudeuten scheinen. Es gehört eine sehr anhaltende, sehr häufig wiederholte Betrachtung und die angestrengteste Aufmerksamkeit dazu, die verschiedenen Beziehungen der Con- und Dissonanzen gegen einander, und die mannigfaltigen Arten, wie sie mit einander verbunden werden können, aufzufinden. Die ersten Regeln werden daher selten mehr als einzelne Beziehungen bestimmen können, um so weniger, wenn derjenige, welcher solche Regeln entwerfen will, durch Beyspiele seiner nächsten Vorfahren oder seiner Zeitverwandten selbst verwöhnt ist, und dadurch vervielfältigte Schwierigkeit zu überwinden hat, ehe er zur richtigen Bemerkung alles dessen gelangen kann, was zum bessern Gebrauch der verschiedenen Intervallen gehört. Man kann also sicher annehmen, daß schon lange Zeit eine gewisse Art von reiner Harmonie vorhanden gewesen seyn muß, ehe hinreichende Vorschriften und Regeln dazu erfunden werden konnten.

Dieß alles würden wir deutlich sehen können, wenn die Beyspiele, welche Franco zu seinen Regeln gegeben hat, nicht so verfälscht auf unsere Zeiten gekommen wären, wie §. 9. in den Auszügen aus seinem Werke von dem Mensuralgesange mehrere Male bemerkt worden ist. Die Abschrift, welche Burney von diesem Werke in Händen hatte, scheint indessen richtiger gewesen zu seyn, als diejenige, nach welcher Gerbert den Abdruck desselben veranstaltet hat; denn er führt einige Stellen und einige Beyspiele daraus an, die sich in der Gerbertschen Ausgabe nicht finden. So erzählt Burney (*Hist. of Mus.* Vol. II. p. 153.) Franco habe bisweilen zwanzig Linien zu vier Stimmen gebraucht, und einer jeden Stimme fünf derselben angewiesen. Unter dem ersten fünf soll das Wort *Quadruplum*, unter den zweyten fünf *Triplum Discantus*, unter den dritten fünf *Medius* gestanden haben. Die letzten fünf Linien scheinen also für den *Tenor* oder Cantum firmum gewesen zu seyn. Jede dieser Stimmen hatte noch außerdem ihren besondern Schlüssel. Diese würde demnach eine förmliche Partitur von folgender Art gewesen seyn:



Die Beſchaffenheit der vorgeſetzten Schlüſſel hat Burney anzugeben vergeſſen, aber er ſagt, daß Franco hierin die Tabulatur des Guido ſehr verbeſſert habe, welcher, wie wir im vorhergehenden Kapitel geſehen haben, nur eine gelbe und eine rothe Linie als Schlüſſel gebrauchte, und die übrigen Töne nach ihren Entfernungen davon darunter oder darüber abzählen ließ. Wir hätten demnach dem Franco auch hierin eine ſehr wichtige Verbeſſerung zu denken, eine Notation für mehrere Stimmen, an welcher alle folgende Jahrhunderte nichts Weſentliches zu verändern fanden. Nur mußte erſt noch der Zweifel gehoben werden, ob nicht etwa dieſe partiturartige Notation erſt von neuerer Hand in das Orforder Manuſcript gekommen ſey.

Ein ähnlicher Zweifel kann über das Beyſpiel von Franconiſcher Harmonie erregt werden, welches Burney am angezeigten Orte giebt. Er erzählt ſelbſt, daß in der beſagten Handſchrift die Linien zu den Beyſpielen zwar gezogen, die Beyſpiele ſelbſt aber weggeblieben ſind, daß man alſo auf keine andere Art zu einem Begriffe von der Franconiſchen Harmonie gelangen könne, als durch die Vorſchriften, welche er davon gegeben habe. Er verſucht daher eine Probe derſelben zu entziffern, und glaubt feſt, ſie müſſe auf folgende Art oder doch beynahe ſo beſchaffen geweſen ſeyn:



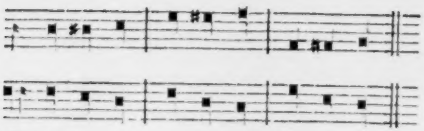
90) I tried, with all the penetration and critical ſagacity I could muſter, to decipher one of his ſpecimens of counterpoint, in order to ſhew the muſical reader how ſuperior his manner of interweaving imperfect concords with the perfect was to that of his predeceſſors, and do firmly believe it to be nearly de following.

Da die Handſchrift, deren ſich Burney bedient hat, gerade neun Regeln vom Diſkante enthalten ſoll, die ſich im Gerbertſchen Abdruck nicht finden, ſo läßt ſich nicht beurtheilen, in wie weit dieſe Entzifferung den Franconiſchen Regeln angemeſſen ſey.

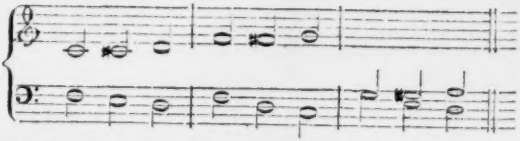
§. 29.

Nach Franco ſcheint bis auf Marchettus von Padua in der Harmonie alles ſo geblieben zu ſeyn, wie es war. Walter Odington (ſ. §. 10.) hat zwar ein Kapitel *de Harmonia multiplici*, i. e. de organo et ejus ſpeciebus, nec non de compoſitione et figuratione; allein, ſo viel man aus den Auszügen ſehen kann, welche *Hawkins* und Burney davon gegeben haben, hat ſich der Verfaſſer von der Franconiſchen Lehre nicht entfernt. Eben ſo der Erklärer des Franco, Robert de Handlo, welcher ſich bloß auf die Menſuralmuſik eingelaſſen hat. Marchettus von Padua hingegen aus dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts lehrt in ſeinem Lucidario muſicae planae einige Dinge, von welchen ſeine Vorfahren noch nichts gewußt zu haben ſcheinen, wenigſtens haben ſie nichts davon geſagt. Er kennt das diatoniſche, chromatiſche und enharmoniſche Klanggeſchlecht, und theilt den ganzen Ton in fünf Theile. Der fünfte Theil eines Tones wird von ihm Dieſis genannt. Seine Notenbeyſpiele ſind ſeinen Lehren angemeſſen, und ebenfalls ſo beſchaffen, daß man ſie in ſeinem Zeitalter für neu und ungewöhnlich gehalten haben wird. Ein kurzer Auszug aus ſeinem Werke wird es am deutlichſten machen, was er geleiſtet hat, und worin er von ſeinen Vorgängern abgewichen iſt.

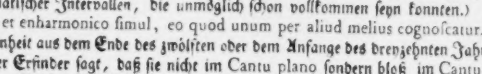
Das Werk führt den Titel: *Lucidarium Muſicae planae* und enthält 14 verſchiedene Tractate, von welchen jeder wieder in beſondere Kapitel abgetheilt iſt. Der erſte Tractat hat 16 Kapitel, worin die verſchiedenen Arten der Muſik, nebſt andern zum Anfang gehörigen Dingen erklärt werden. Der zweyte Tractat handelt in 10 Kapiteln 1) De tono, quid ſit. (Tonus, heißt es hier, eſt legitimum ſpatium a ſono in ſonum.) 2) Unde dicatur tonus. (Tonus dicitur a tonando, ſagt Marchettus dem Guido nach.) 3) De nominibus toni. (Hier wird ein ſonderbarer Unterſchied in den Benennungen des Tons gemacht, der ſich aber doch wohl hören läßt, wenn man die Erklärungen erwägt, die davon gegeben werden. Tonus in arithmetica, heißt es, *epogdous* dicitur, *tulon* in grammatica, *ſeſquioctavus* in numeris, *diaſtema* et *emmelis* in muſica.) 4) In quibus numeris conſtitutus tonus. 5) Demonſtratio partium toni. (Hier heißt es, nachdem vorher die gehörigen Erklärungen gegeben worden ſind: Sic patet, quod tonus non poteſt habere niſi quinque partes, neque plures neque pauciores; ita quod quinque partes faciunt totum tonum etc. In der zweyten Abtheilung dieſes Kapitels wird geſagt, daß jeder fünfte Theil des Tons Dieſis genannt werde, daß aber zwey ſolche Dieſes, wenn ſie mit einander verbunden ſind, einen enharmoniſchen halben Ton (Semitonium enharmonicum) ausmachen. Dieß ſey etwas weniger, als das von Plato ſo genannte Limma, welches ebenfalls zwey Dieſes in ſich begreife. Drey ſolcher Dieſen ſollen einen diatoniſchen halben Ton, oder den größten Theil eines in zwey Theile getheilten Tones ausmachen. Vier Dieſes gehören endlich zum chromatiſchen halben Tone ꝛc.) 6) De Dieſi. (Daß Dieſis der fünfte Theil eines Tons ſeyn ſoll, haben wir ſchon im vorhergehenden Kapitel geſehen, wenn nehmlich ein ganzer Ton in zwey Hälften getheilt werden ſoll. Hier iſt ſie mit einem Worte nichts als unſer chromatiſcher halber Ton, zu deſſen Gebrauch, zugleich mit einem Baß begleitet, Marchettus folgendes Beyſpiel giebt.



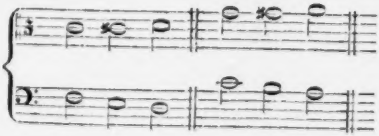
Oder nach neueren Noten:



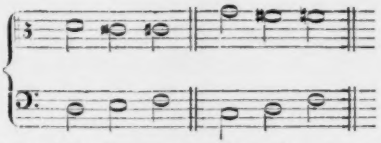
Gegen die Baßbegleitung des erſten Takes iſt nichts zu erinnern; aber im zweyten und dritten liegt eine Relatio non harmonica, die in unſern Zeiten nicht zu toleriren ſeyn würde, nicht zu gedenken, daß die Fortſchreitungen aus dem D dur ins C dur, und aus dem E dur ins D moll ebenfalls nicht ſchön, und ſpäteren Regeln der Harmonie zuwider ſind. Allein dieß waren erſte Verſuche im Gebrauche chromatiſcher Intervallen, die unmöglich ſchon vollkommen ſeyn konnten.) 7) De ſemitoniis diatonico et enharmonico ſimul, eo quod unum per aliud melius cognoſcatur. (Iſt wiederum eine Seltenheit aus dem Ende des zwölften oder dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts, von welcher aber der Erfinder ſagt, daß ſie nicht im Cantu plano ſondern bloß im Cantu menſurato gebraucht werde. Es iſt nehmlich der vermiſchte Gebrauch des erniedrigenden b und des erhöhenden oder vielmehr wiederherſtellenden ♮. Das Beyſpiel, welches hier gegeben wird, iſt folgendes:



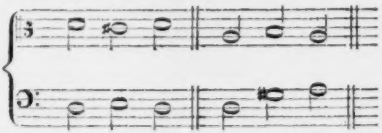
und ſo beſchaffen, wie es, bloß melodiſch betrachtet, noch täglich in den beſten Compoſitionen gebraucht wird. Am Schluſſe des Kapitels wird geſagt, das Semitonium enharmonicum enthalte zwey, das diatoniſche drey, und das chromatiſche vier Dieſes, der ganze Ton aber beſtehe aus fünf Dieſen.) 8) De ſemitonio chromatico. (Hier wird zur Andeutung des chromatiſchen Semitonii im Gerbertſchen Abdrucke ſtatt des ♯ das ♮ und ſtatt des ♮ das b gebraucht, faſt eben ſo, wie dieſe Zeichen noch bis ans Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts mit einander verwechſelt worden ſind. Unter den Beyſpielen, welche für den Gebrauch dieſes chromatiſchen Semitonii gegeben werden, zeichnet ſich folgendes:



durch die reine Fortſchreitung aus der großen Serte in die Octave ſehr vortheilhaft aus. Man kann in unſern Zeiten nicht reiner damit fortſchreiten, als es Marchettus hier gethan hat. Weniger ſchön ſind folgende:



die aber gewiſſer Maßen durch folgende zwey wieder gut gemacht werden:



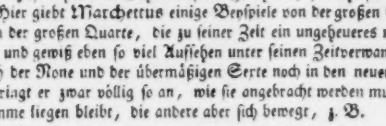
Es wäre in der That zu viel geweſen, wenn Marchettus dem Geſchmacke und Geiſt ſeines Zeitalters nicht wenigſtens einen kleinen Tribut hätte entrichten wollen. Uebrigens hat er von der Natur der erhöheten und erniedrigten Töne, ſo wie der Diſſonanzen ſchon ſo völlig richtige Begriffe gehabt, daß man kaum begreifen kann, wie er in ſeinem barbariſchen Zeitalter ſchon dazu gelangen konnte. Diſſonanzen, ſagt er, ſtreben nach Conſonanzen (diſſonantiae tendentes ad conſonantias,) erhöhete Töne wollen aufwärts und erniedrigte unterwärts gehen.) 9) De proportionibus, in quibus conſiſtit tonus, ac etiam ſemitonium enarmonicum et diatonicum. 10) De proportionibus conſonantiarum et diſſonantiarum.

Der dritte Tractat handelt in ſechs Kapiteln 1) de numeris muſicalibus, et de conſonantiis in ſpeciali. 2) De Diapente. 3) De Diapaſon. 4) De Diapaſon Diateſſaron. 5) De Diapaſon Diapente, und 6) De Bisdiapaſon. (Sind unſere Quinten, Quarten, Undecimen, Duodecimen und Doppeloctaven.)

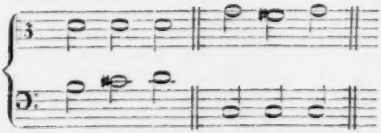
Im vierten Tractat wird in eilf Kapiteln *de Proportionibus* gehandelt, die aber nicht hieher gehören. Der folgende fünfte Tractat aber enthält die lehre de Conſonantiis in generali in ſieben Kapiteln. 1) Quid ſit conſonantia. (Conſonantia eſt acuti ſoni gravisque mixtura ſuaviter uniformiterque auribus accidens, oder: diſſimilium vocum in unum redacta concordia.) 2) De diſſonantia. (Hier werden Definitionen aus dem Iſidor und Boethius beygebracht. Die des Boethius heißt: eine Diſſonanz entſteht, wenn ſich zwey zugleich angeſchlagene Töne nicht vermiſchen wollen, ſondern jeder ſich auf eine andere Seite kehrt. [91]) Die beygefügte Erläuterung iſt vortrefflich, und zeigt, wie richtig Marchettus die Natur und das wahre Weſen der Diſſonanzen ſchon gekannt habe. Das heißt, ſagt er, jeder Ton einer Diſſonanz verlangt dahin, wo er ſich freund-

91) Diſſonantia ſit, cum duo ſoni ſimiliter pulſi ſibimet permiſcere nolunt, ſed ſeorſum quisque gliſcit ire.

freundlich und angenehm vermiſchen kann. [92]) Das Wort Diaphonie, welches beym Guido theils mit Organum gleichbedeutend war, theils aber ſeine neue Art von Doppelgeſang bezeichnete, ſoll hier mit Diſſonanz einerley ſeyn. [93]) Unter dieſe Diſſonanzen wird die Terz, die Serte und die Decime gerechnet, die das Gehör deßwegen ertragen kann, weil ſie den Conſonanzen nahe kommen.) 3) De Euphonia. (Die Euphonie wird hier überhaupt als Wohlklang erklärt.) 4) De Harmonia. (Nach dem Hucbald eine geſchickte Vereinigung verſchiedener Stimmen, aber der alten Bedeutung nach nicht gleichzeitig, ſondern ſucceſſiv.) 5) De Symphonia. (Hier wird erklärt, daß die Wörter Euphonie, Harmonie, Symphonie und Conſonanz alle einerley Bedeutung haben.) 6) Quaeſtio de diſſonantiis. (Die Frage iſt, woher es komme, daß eine Diſſonanz, welche dem Gehöre erträglich klingen ſoll, der Conſonanz näher ſeyn müſſe, als eine andere, die das Gehör nicht ertragen kann; und die Antwort: weil die Diſſonanz etwas Unvollkommenes ſey, und nach dem Vollkommenen verlange, um dadurch ebenfalls vollkommener zu werden. Je weniger ſie nun von der Conſonanz entfernt ſey, deſto weniger ſey ſie von ihrer Vollkommenheit entfernt, und könne deſto leichter dahin gelangen. Die Diſſonanz iſt daher dem Gehöre deſto angenehmer, je mehr ſie von der Natur der Conſonanz an ſich hat. Hier giebt Marchettus einige Beyſpiele von der großen Septime, von der kleinen Secunde und von der großen Quarte, die zu ſeiner Zeit ein ungeheueres muſikaliſches Wageſtück geweſen ſeyn mögen, und gewiß eben ſo viel Aufſehen unter ſeinen Zeitverwandten erregt haben müſſen, als der Gebrauch der None und der übermäßigen Serte noch in den neuern Zeiten erregt hat. [94]) Die große Septime bringt er zwar völlig ſo an, wie ſie angebracht werden muß und kann, nehmlich ſo, daß die eine Stimme liegen bleibt, die andere aber ſich bewegt, z. B.



aber er heißt dieſen Gebrauch nicht gut, ſondern führt ihn als fehlerhaft an, welches er weit eher mit folgenden Beyſpielen hätte thun können:

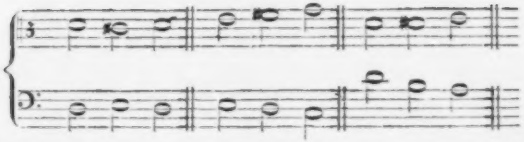


Marchettus iſt der Meinung, daß, weil beyde Töne, nehmlich die Ober- und Unterſtimme diſſoniren, ſie ſich auch beyde bewegen müſſen, um in eine Conſonanz aufgelöſet zu werden. Er will daher obige Beyſpiele auf folgende Art eingerichtet wiſſen:

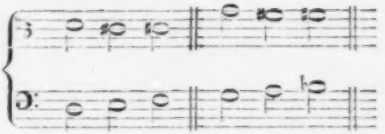
92) — uterque ſonus ad locum ire cupit, ubi eſt permixtio iucunda, amicabilis, et ſuavis.

93) — diſſonantia autem et diaphonia idem ſunt.

94) Die vorgehaltene None $\frac{9}{8}$ wurde, als Heinichens Generalbaß in der Compoſition im Jahr 1711. zuerſt erſchien, von vielen Muſikern für eine unnütze



das heißt: er will keine andere Diſſonanzen gebrauchen als Terzen und Serten, weil ſie den Conſonanzen am nächſten kommen.) 7) Alia quaeſtio de Diſſonantia. (Die Frage iſt, warum die Serte als Diſſonanz nicht eben ſo gern in die Quinte als in die Octave gehe, da in beyden Fällen die Entfernungen von der Conſonanz einerley ſind, z. B.



Es wurden zwey Urſachen angegeben, warum die Serte nicht ſo gern in die Quinte als in die Octave geht. Die wichtigſte dieſer beyden Urſachen iſt, daß die Diſſonanz am meiſten nach der vollkommenſten Conſonanz ſtrebt, und daß die Octave eine vollkommnere Conſonanz iſt, als die Quinte. Ueberhaupt wird gegen das Ende des Kapitels bemerkt, daß es nicht ſo natürlich ſey, in halben Tönen abwärts, als aufwärts zu gehen.)

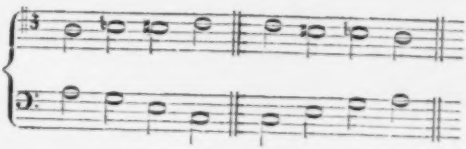
Der ſechſte Tractat beſteht aus fünf Kapiteln: 1) De conſonantiis, quomodo et quare una melius conſonet, quam altera. 2) De conſonantiis in ſpeciali, ſive de ſpeciebus conſonantiarum: et primo de prima, quae dicitur diateſſaron. (Franco hielt die Quarte nebſt der Quinte. für eine Mittel-Conſonanz; dieß wird hier für einen großen Irrthum erklärt, weil die Quarte eine vollkommene Conſonanz ſey.) 3) De conſonantia Diapente. 4) De conſonantia Diapaſon. 5) Demonſtratio ſecundum Pythagoricos, Diapaſon Diateſſaron non eſſe conſonantiam. (Die Undecime wird für eine Diſſonanz erklärt, weil das Eigenthümliche der Conſonanzen im vielfachen oder übertheiligen Verhältniß der Ungleichheit beſteht, das Verhältniß der Undecime aber von ganz anderer Art iſt.)

Der ſiebende Tractat handelt in einem einzigen Kapitel de generibus inaequalitatis, quot ſint, et quot in muſica ſint neceſſaria. (Fünferley Gattungen der Ungleichheit werden hier angenommen, deren nähere Angabe aber nicht hieher gehört.)

Im achten Tractat ſind vier Kapitel folgenden Inhalts: 1) De neceſſariis ad cognoſcendam naturam tonorum et ſemitonorum. 2) De permutatione, quid ſit, et ubi fiat. Permutatio heißt

Grille gehalten, und erregte zum Theil großes Aergerniß. Was die übermäßige Serte betrifft, ſo wird in der Lebensbeſchreibung Johann Sebaſtian Bachs im vierten Bande der Mizleriſchen muſikaliſchen Bibliothek, Seite 159. erzählt, daß ein Johann Chriſtoph Bach, welcher im Jahre 1703. als Hof- und Stadt-Organiſt zu Eiſenach geſtorben iſt, in einer Motette ſchon das Herz gehabt habe, ſie zu gebrauchen.

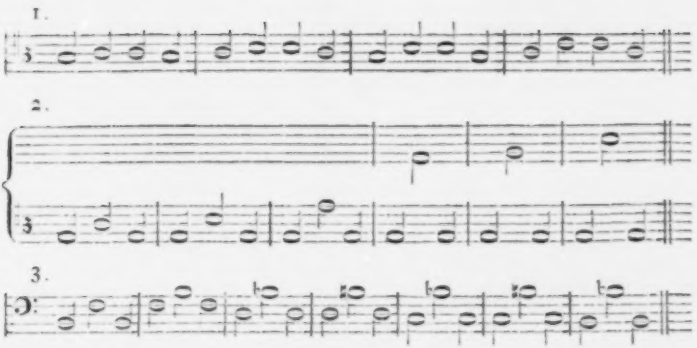
eine Veränderung des Namens eines Tones oder einer Note, die in einerley Linie steht, wie aus folgendem Beyspiele zu sehen ist:



Obgleich die Baßbegleitung schöner seyn könnte, so ist doch die völlige Umkehrung dieses Satzes merkwürdig. Man erkennt daraus, wie weit Marchettus schon über den bloßen Naturalisten in der Musik hinaus war. Die Zeichen, deren man sich zu dieser Permutation bedient, sind das ♯ und b und ein drittes, welches von gemeinen Musikern musica ficta genannt wird. Die beyden erstern können im Cantu plano und mensurato, das dritte aber kann nur im cantu mensurato gebraucht werden. Hier kommt auch ein *Richardus Normandus* vor, welcher ein musikalischer Schriftsteller gewesen seyn muß, weil er von dem ♯ und b die Regel gegeben hat: ubicumque ponitur ♯ quadrum, dicimus vocem *mi*; ubicumque vero b rotundum, dicimus vocem *fa* etc.) 3) De mutatione, quid sit, et ubi. (Es ist hier die Rede von der Mutation der Sylben in der Guidonischen Solmisation, wobey es allerdings auf die Kenntniß der ganzen und halben Töne ankommt. Die gegebenen Beyspiele würden uns zu weit führen, gehören auch nicht hierher.) 4) De natura et proprietate ♯ quadri, b rotundi et naturae. (Hier wird gelehrt, in welchen Fällen das ♯ und b, und in welchen keines von beyden gebraucht wird.)

Im neunten Tractat wird in einem einzigen aber langen Kapitel de conjunctionibus vocum, quid sint, et quot, gehandelt. Unter dieser Conjunction versteht Marchettus die Anordnung der Töne auf Sylben und Wörter. Solcher Conjunctionen giebt es sechzehn, worunter eigentlich die verschiedenen Intervallen verstanden werden, welche Marchettus in drey Klassen theilt. Die in die erste Klasse gehörigen nennt er Conjunctiones et syllabas, die aus der zweyten Conjunctiones et species, und aus der dritten bloß Conjunctiones. In die erste Klasse rechnet er den ganzen halben Ton, und die kleine und große Terz. Hier wird Guido einer großen Unwissenheit beschuldigt, weil er diese Intervallen für Arten der Consonanzen gehalten hat, da sie doch nur Theile derselben sind. [95]) In die zweyte Klasse gehören die Quarte, die Quinte, die Octave, die Undecime, Duodecime und Dopeloctave; in die letzte aber die falsche Quinte, die große Quarte, die kleine und große Serte, die kleine und große Septime, nebst der verminderten Octave. Hier ist diese ganze Intervallentafel in Noten nach den drey Klassen, so wie sie Marchettus giebt:

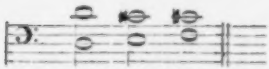
95) Patet igitur ignorantia Guidonis, qui has conjunctiones, quae, ut praedicitur, membra consonantiarum sunt, esse consonantiarum species asserebat. Man sehe das 4te Kapitel des Micrelog, nach der Gerbertschen Ausgabe T. II. p. 6.



Die Beyſpiele, welche nun von der Anwendung dieſer ſämmtlichen Intervallen gegeben werden, überſchlagen wir hier, weil ſie nicht zur gegenwärtigen Abſicht gehören. Aber man ſieht, daß Marchetus aus dieſen Intervallen etwas hätte machen können, wenn er ſie ſchon alle gehörig zu brauchen gewußt hätte.)

Der zehnte Tractat hat nur ein Kapitel folgenden Inhalts: Quid ſit menſura in muſica plana, ſive menſurata. Der eilfte handelt 1) De Tonis, qui proprie modi dicuntur, quid ſint, 2) de tonis, quot ſint et qui. 3) de tonis, quomodo non ſolum propter aſcenſum et deſcenſum judicandi ſint. 4) de formatione tonorum per ſpecies. (Iſt alles die alte Lehre von den Tonarten, deren acht angenommen werden.) Der zwölfte handelt 1) Quid ſit quantitas in plana muſica. 2) de cantibus, qui propter eorum aſcenſum non ſunt authentici, et propter eorum deſcenſum non ſunt plagales. Der dreyzehnte de pauſis, quomodo debeant figurari in cantu plano. Der vierzehnte de clavi, quid ſit, et quot ſunt: (Iſt der Guidoniſche F und c Schlüſſel.) Der funfzehnte de nominibus gravium et acutarum chordarum, prout a phyſicis fuerunt primitus adinventae. (Sind die Griechiſchen Benennungen aller Intervallen.) Der ſechzehnte endlich enthält de Muſico et Cantore nach den Begriffen des Boethius. Hier heißt es: „Nam Muſicus, cognoſcit, ſentit, diſcernit, eligit, ordinat et diſponit omnia, quae ipſam tangunt ſcientiam: et per cantorem jubet tamquam per ſuum nuntium practicari.“ Die am Schluſſe befindliche Jahrzahl iſt 1274.

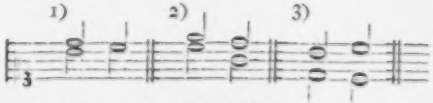
So weit Marchettus. Was er zur Erweiterung der Harmonie gethan hat, war, nach der Beſchaffenheit ſeines Zeitalters berechnet, ſchon ſehr viel. Er war der erſte, welcher bemerkte und lehrte, daß Diſſonanzen in Conſonanzen aufgelöſet werden müſſen; er wollte daher keine zwey Diſſonanzen unmittelbar auf einander folgen laſſen. Ob er gleich in der Auflöſung dieſer Diſſonanzen den richtigen Weg noch nicht traf, und darin ſogar ſeine eigenen Regeln von anderer Art übertrat, indem er ſagte, jeder erhöhete Ton ſtrebe ſeiner Natur nach aufwärts, und dieſer Regel entgegen dennoch auf folgende Art reſolviren konnte:



ſo hat er doch offenbar zuerſt die Bahn nicht nur zum vermiſchten Gebrauch der Con- und Diſſonanzen, ſondern überhaupt zu einer biegſamern, freyern und mannigfaltigern Behandlungsart der Harmonie gebrochen.

§. 30.

Johann de Muris ging auf der gebrochenen Bahn eben ſo wieder weiter, und ließ den Marchettus hinter ſich, wie dieſer ſeine Vorgänger hinter ſich gelaſſen hatte. Er brachte mehrere Deutlichkeit in die Lehre von der Verbindung und Fortſchreitung der Conſonanzen, erfand neue Regeln für neue Fälle, und lehrte überhaupt vieles, was von den Harmoniſten folgender Jahrhunderte unverändert beybehalten werden konnte. In ſeinem ſiebenten Werke, welches in der Gerbertſchen Sammlung unter dem Titel Quaeſtiones ſuper partes muſicae, Tom. III. pag. 301. folg. abgedruckt iſt, findet ſich auch eine Abtheilung mit der Aufſchrift: De Diſcantu et Conſonantiis. Hier heißt es gleich im Anfange, es gebe ſechs Arten des Diſtants (ſex ſunt ſpecies diſcantus,) womit ein jeder Diſkant einfach und melodiſch eingerichtet werden könne. Unter dieſen ſechs Arten des Diſtants werden ſechs Conſonanzen verſtanden, nehmlich der Einklang, die kleine und große Terz, die Quinte, die große Sexte und die Octave. Einige dieſer Conſonanzen ſind vollkommen, einige unvollkommen. Vollkommen ſind der Einklang, die Quinte und die Octave; die kleine und große Terz, nebſt der großen Sexte ſind aber unvollkommene Conſonanzen, weil ſie durch Steigen oder Fallen, in die vollkommene aufgelöſet zu werden ſtreben. So wolle, fähret de Muris fort, die kleine Terz in den Einklang, die große Terz in die Quinte, und die große Sexte in die Octave fortſchreiten. Wenn wir dieſe Regeln durch Noten anſchaulich machen wollen, ſo werden für die angegebenen drey Fälle folgende Fortſchreitungen zum Vorſchein kommen:



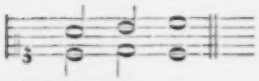
die noch in unſeren Tagen nicht reiner gemacht werden können.

Es iſt auch zu wiſſen, ſagt de Muris weiter, daß der Diſkant mit einer vollkommenen Conſonanz angefangen und geendigt werden muß. [96]) Iſt wiederum eine Regel, die noch bey uns ihre volle Kraft hat. Auch ſollen zwey vollkommene Conſonanzen hinter einander ſowohl auf- als abſteigend ſo viel möglich vermieden werden. [97]) Daher iſt beſonders zu merken, daß man keine zwey Einklänge, keine zwey Octaven, und keine zwey Sexten hinter einander ſetzen kann, wenn die Octave auf die letztere folgt. [98]) Der letzte Fall mit den zwey Sexten iſt folgender:

96) Sciendum eſt etiam, quod diſcantus debet habere principium et finem per conſonantiam perfectam.

97) Debemus etiam binas conſonantias perfectas ſeriatim conjunctas aſcendendo vel deſcendendo, prout poſſumus, evitare.

98) Sciendum eſt notabiliter, quod non poſſumus

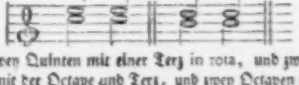


die übrigen Regeln ſind nach der Ordnung folgende:

1) Die Serte (die große nehmlich) darf auf keine Weiſe im einfachen Diſkante geſetzt werden, wenn nicht die Octave unmittelbar darauf folgt. [97])

2) Mit dem Tenor kann man nach Belieben mit einer, zwey oder drey Terzen zugleich aufſteigen. [98])

3) Auch können zwey Terzen in einer Linie oder in einem Spatio auf einander folgen. [99]) Nehmlich auf folgende Art:



4) Ferner können zwey Quinten mit einer Terz in rota, und zwey Octaven auf eben die Art, ſodann zwey Quinten mit der Octave und Terz, und zwey Octaven mit der Quinte und Terz zum auf- oder abſteigenden Tenor geſetzt werden. [100]) Dieſe beyden Fälle ſtreiten gegen die Regel, daß keine zwey vollkommene Conſonanzen unmittelbar auf einander folgen ſollen, und man würde kaum begreifen können, wie de Muris davon abgehen konnte, wenn er nicht ſelbſt ſagte, daß dieſer Fall nicht anders zu geſtatten ſey, als wenn er nicht vermieden werden könne. [101])

5) Man kann auch ſehr gut mit dem Tenor von der Terz in die Quinte, und eben ſo von jeder unvollkommenen Conſonanz in eine vollkommene auf- und abſteigen. [102]) Dieß hält de Muris im Diſkante für ſehr ſchön.

6) Bey vollkommenen Conſonanzen, nehmlich bey der Quinte, Octave, Decime, Duodecime und beym Einklange klingt das *mi* contra *fa* nicht; aber bey unvollkommenen Conſonanzen, nehmlich bey Terzen, Serten, und Undecimen kann eines gegen das andere geſetzt werden. [103]) Es iſt artig, daß hier auch die Decime als eine vollkommene Conſonanz angeſehen wird, da doch vorher nur der Einklang, die Quinte und Octave dazu gerechnet wurde. Eben ſo kommt hier die Undecime als unvollkommene Conſonanz vor, von welcher de Muris im Anfange die-

duas notas ponere in rota, vel in una linea, vel in uno ſpatio, et eodem modo duas octavas: item duas ſextas eodem modo, ſi octavo ſequitur ultimam. De Muris redet hier bloß von großen Serten. *Rota* aber heißt hier eine Art von Canon, welche die Engländer Catch nennen.

99) — quod ſexta nulla modo poteſt poni in diſcantu ſimplici, niſi quod octava ſequatur immediate.

100) — quod non poſſumus aſcendere per unam tertiam, vel per duas, vel per tres, ſicut placet, cum tenore.

101) Et etiam poſſumus licentialiter ponere duas tertias in rota, et in una linea, vel in uno ſpatio.

102) Item poſſumus ponere duas quintas cum una tertia in rota, et duas octavas ſimili modo, et duas quintas cum octava et tertia, et duas octavas cum quinta et tertia per aſcenſum et deſcenſum tenoris.

103) Et iſtud ſupradictum non debet poni in diſcantu, niſi dum evitari non poteſt.

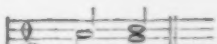
104) — ſciendum, quod non optime poſſumus aſcendere cum tenore de tertia in quintam, et ſic de cunni imperfecta ſpecie in ſpeciem perfectam, et e contrario eodem modo deſcendere cum tenore, et eſt valde pulcrum in diſcantu.

105) — quod *mi* contra *fa* non concordat in ſpeciebus perfectis, utpote in quinta, et octava, et decima, et duodecima, ac in unifono; ſed in ſpeciebus imperfectis, ſcilicet in tertia, ſexta, undecima unum licentialiter poteſt poni contra aliud.

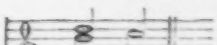
ſes Kapitels ſo wenig als von der Quarte etwas wußte. Da indeſſen dieſes ganze Kapitel in dem Pariſer Codex nicht befindlich iſt, ſondern nur als ein Zuſatz aus einer Handſchrift, welche in die Abtey St. Blaſien gehört, in der Gerbertſchen Ausgabe beygefügt worden, ſo könnten dieſe Widerſprüche leicht durch neuere Abſchreiber hinein gekommen, folglich dem de Muris ſelbſt nicht beyzumeſſen ſeyn.

In dieſer Vermuthung werde ich durch den Auszug beſtärkt, welchen Burney (*Hiſt. of Muſ.* Vol. II. pag. 207.) aus einem ungedruckten Werke des de Muris, nehmlich aus ſeiner in der Vaticaniſchen Bibliothek befindlichen Kunſt des Contrapunkts [106]) gegeben hat. Da dieſer Auszug nur kurz iſt, und die Regeln von der Fortſchreitung der Conſonanzen in weit beſſerer Ordnung darin enthalten ſind, als in dem in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckten Kapitel, ſo verdient das Weſentlichſte daraus mitgetheilt zu werden.

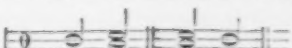
Den Anfang macht de Muris mit der Bemerkung, daß über die Octave hinaus alle Intervallen nur Wiederholungen ſind, und daß ſich innerhalb der Octave ſechs verſchiedene Arten der Conſonanzen finden. Drey dieſer Conſonanzen ſind vollkommen, und drey unvollkommen. In die erſte Klaſſe gehört der Einklang, die Octave und die Quinte; in die zweyte die beyden Terzen und die große Sexte. Der Einklang wird zwar von einigen für keine Conſonanz gehalten: er iſt aber nach dem Boethius die Quelle aller, weil ſie alle aus ihm entſpringen. Er erfordert ſeiner Natur nach eine kleine Terz zur Folge:



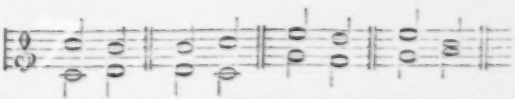
Auf die kleine Terz hingegen folgt am beſten eine vollkommene Conſonanz:



Die Quinte geht am liebſten in die große Terz, und umgekehrt die große Terz in die Quinte:



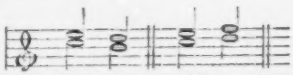
Auf die Octave kann die große Sexte folgen, und auf die große Sexte entweder eine vollkommene oder unvollkommene Conſonanz:



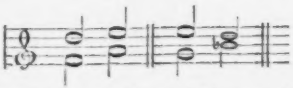
Eben dieß iſt der Fall mit der kleinen Terz, auf welche, da ſie eine unvollkommene Conſonanz iſt, entweder eine vollkommene oder unvollkommene folgen kann:

106) *Ars Contrapuncti, Joh. de Muris.* Ex MS. Vat. 5321.

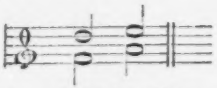
Auf die große Terz folgt zwar am liebſten die Quinte; es kann aber auch eine andere Terz auf ſie folgen, nur muß es ſodann eine kleine ſeyn:



Die große Serte hat ebenfalls am liebſten die Octave nach ſich, es kann aber der Mannigfaltigkeit wegen auch eine vollkommene oder eine unvollkommene Conſonanz von einer andern Art auf ſie folgen:



In die Quinte kann ſie nur dann gehen, wenn die untere Stimme um eine große oder kleine Terz ſteigt.



Bey Terzen und Serten kann dieß aber nach Belieben geſchehen.

Jede Compoſition ſoll mit einer vollkommenen Conſonanz anfangen und endigen, und es muß bemerkt werden, daß nie zwey Stimmen in vollkommenen Conſonanzen zugleich mit einander ſteigen oder fallen dürfen, obgleich die unvollkommenen ohne Einſchränkung gebraucht werden können. Endlich muß man Sorge tragen, daß, wenn die untere Stimme ſteigt, die obere falle und ſo umgekehrt.

Sonderbar iſt es, daß de Muris weder der kleinen Serte, noch der Quarte Erwähnung thut, da die Quarte bey den frühern Muſikleehrern als die vorzüglichſte Conſonanz geachtet wurde, und die kleine Serte als eine Umkehrung der kleinen Terz in einem zweyſtimmigen Geſang ſchwerlich ganz vermieden werden kann. Wenn man auch annehmen wollte, daß die Quarte dem de Muris ihres allzu häufigen Gebrauchs wegen zum Ekel geworden ſeyn könnte, er ſie folglich aus Ueberdruß gänzlich vermieden hätte, ſo läßt ſich doch kein Grund finden, warum er auch mit der kleinen Serte ſo verfuhr, und ſie eben ſowohl von der Reihe ſeiner unvollkommenen Conſonanzen ausſchloß.

Dem ſey indeſſen wie ihm wolle, man ſieht wenigſtens aus den angeführten Regeln von der Fortſchreitung der Conſonanzen, ſo wie aus den beygefügten Beyſpielen in Noten, daß es de Muris ſchon zu einem beträchtlichen Grad von Reinigkeit in der Harmonie gebracht hatte, und daß gegen ſeine gegebenen Fortſchreitungen noch in unſern Zeiten nichts Weſentliches eingewendet werden kann. Nur läßt ſich leicht begreifen, daß eine Harmonie, von welcher nicht nur Conſonanzen, ſondern auch alle Diſſonanzen ausgeſchloſſen werden, weder reich noch mannigfaltig ſeyn kann, daß ihr folglich noch eine gewiſſe Biegſamkeit und Gewandtheit mangeln mußte, ohne welche die verſchiedenen mit einander vereinigten Stimmen ſo wenig fließend als ſangbar ſeyn konnten. In dem Gebrauche mannigfaltiger

Inter-

Intervallen ſcheint daher Marchettus ſchon weiter als de Muris geweſen zu ſeyn, wie wir im vorhergehenden §. aus der Intervallentafel und aus einigen kleinen Melodien deſſelben geſehen haben; in der reinen Behandlung einer geringern Anzahl von Intervallen übertraf aber de Muris den Marchettus wieder ſo ſehr, daß wir ihn mit Recht als den erſten anſehen müſſen, der den Grund zu wahren reinen Harmonie gelegt hat, auf welchem in der Folge immer weiter fortgearbeitet werden könnte.

§. 31.

Der Erklärer des de Muris, Prosdocimus de Beldomandis iſt zwar in dem, was der erſtere von der Menſuralmuſik gelehrt hat, wahrſcheinlich nicht von ihm abgewichen, weil uns diejenigen muſikaliſchen Schriftſteller, welche ſeine Werke geſehen und unterſucht haben, ſonſt etwas davon geſagt haben würden; in der Lehre von der Harmonie ſoll er aber in einigen weſentlichen Punkten von ſeinem Autor abgegangen ſeyn, und ihn gerade da ergänzt haben, wo es am nothwendigſten war. Burney hält ihn für den erſten, der die kleine Serte unter die Conſonanzen aufgenommen habe, und umſtändlich über die Quarte als eine Diſſonanz ſpreche.[107]) Indeſſen ſagt er von der Quarte, ſie diſſonire weniger als die Secunde oder Septime, ſey daher von einer Mittelart zwiſchen Con- und Diſſonanzen.

In ſeinem Werke *de Contrapuncto* giebt er folgende Definition: „Contrapunctus vero proprie ſive ſtricte ſumptus, eſt unius ſolius note contra aliquam aliam unicam ſolam notam in aliquo cantu poſitio — cum hic vere contrapunctus nominari habeatque contrapoſitio vere eſt interpretatio iſtius termini contrapunctus." (ſ. Martini *Storia* etc. T. I. pag. 192.) Man ſollte aus dieſer Definition faſt ſchließen, daß uns Jahr 1412., in welcher Zeit das genannte Werk geſchrieben worden, noch kein figurirter Contrapunkt vorhanden geweſen ſeyn, oder einen andern Namen gehabt haben müſſe.

§. 32.

Bis auf die Zeit des de Muris ſcheint die Lehre von der Harmonie, ſo wie die Ausübung derſelben noch wenig verbreitet geweſen zu ſeyn. Die Alten hingen an ihrem Organum, oder an der hergebrachten Art des alten Diſkants, und mochten ſich wahrſcheinlich mit der neuen weit beſchwerlichern Kunſt nicht abgeben. Sie blieb daher allem Anſchein nach Jahrhunderte lang in wenigen Händen, bis allmählich die Zahl ihrer Anhänger ſo anwuchs, daß ſie den Gegnern derſelben das Gleichgewicht halten oder gar ein entſchiedenes Uebergewicht bekommen konnte. So wie aber dieſer Fall erſt eingetreten war, ſcheint ſie ſich auch wie ein reißender Strom in ſehr kurzer Zeit über ganz Europa verbreitet zu haben. Man kann die Zeit nicht ganz genau beſtimmen, in welcher dieſer Strom los brach; daß es aber während der Lebenszeit des de Muris geſchehen ſeyn muß, beweiſt ein Decretalſchreiben des Papſts Johann XXII., welches dieſer Sache wegen zu Avignon im Jahre 1322. gegeben wurde. In dieſem Decrete wird, nachdem überhaupt die Cleriker erinnert werden, den Geſang ſo einzurichten, daß die Andacht der Gläubigen dadurch erregt werde (in eccleſia Dei pſalmodiam cantandam praecipi, ut fidelium devotio excitetur etc.,) von einigen Schülern einer neuen Schule geſprochen, „welche im Geſang das Zeitmaß beobachten, neue Noten einzumiſchen verſuchen, lieber ihre eigenen Einfälle als alte Melodien ſingen, Semibreves und Minimas gebrauchen, die Melodien mit

107) Prosdocimus de Beldomandis is the firſt who allows the minor 6th a place in the catalogue of Concords, and is explicit in ſpeaking of the 4th as a *Diſcord*. Hiſt. of Muſ. Vol. II. p. 209.

Hoquetis untermiſchen, im Diſkante ausſchweifen, mit Triplis und gemeinen Motetten bisweilen ſo verſchwenderiſch ſind, daß ſie ſogar die Grundlage der Geſänge nicht achten, nicht wiſſen, worauf ſie bauen wollen, die Tonarten nicht kennen, und nicht unterſcheiden, ſondern ſie unter einander vermengen, indem ſie durch die Menge von Noten das beſcheidene und gemäßigte Steigen und Fallen des Choralgeſangs, wodurch die Tonarten von einander unterſchieden werden, verdunkeln und unverſtändlich machen, ſtets Läufe, nie ausgehaltene Töne hervorbringen, die Ohren betäuben, mit Geberden ausdrücken wollen, was ſie vorbringen, und dadurch nicht nur die beabſichtigte Andacht ſtören, ſondern ſogar das ſchädliche ſchlüpfrige Weſen verbreiten, und befördern.[108]) Dieſe Schüler der neuen Schule ſind offenbar die Figuriſten, welche die Figuralmuſik auszubreiten ſuchten, und in ihrem Wohlgefallen an der neuen Art ſo weit gingen, daß ſie ſie allzu häufig gebrauchten, und dadurch obige Klagen und das päpſtliche Verbot veranlaßten. Dieſer allzu häufige, in Mißbrauch ausgeartete Gebrauch der Figuralmuſik hinderte indeſſen den Papſt nicht, einen beſſern und vorſichtigern Gebrauch der neuen Kunſt in der Kirche zu geſtatten. Denn in eben dem Decretalſchreiben, in welchem die obigen Beſchwerden befindlich ſind, wird hinzu geſetzt: „es ſey indeſſen nicht die Abſicht zu hindern, oder zu verbieten, daß man bisweilen, vorzüglich an Feſttagen ꝛc. von Zeit zu Zeit einige Conſonanzen oder Accorde, dergleichen die Octave, Quinte, Quarte ꝛc. iſt, über den Kirchengeſang anbringe, nur müſſe es ſo geſchehen, daß der Hauptgeſang unverſtümmelt erhalten werde.“[109])

Dieſe zweyte Stelle iſt in ihrer Art eben ſo merkwürdig, als es die erſte war. Dort wurde von Hoquetis, von Semibrevibus und Minimis, von einer neuen Schule, von temporibus menſuratis, von notulis, von diſcantibus, triplis, motetis vulgaribus etc. geredet, woraus man ſehen kann, daß die Muſik in jener Zeit nicht nur menſural, ſondern auch figural geweſen iſt, und daß man drey- und vierſtimmig geſungen hat. Denn „Melodias *triplis et motetis vulgaribus* nonnumquam inculcant“ heißt nichts andres als: ſie überladen den Choralgeſang bisweilen mit dritten und vierten Stimmen. Hier in der zweyten Stelle aber ſcheint es, als wenn man durch die ausdrückliche Benennung der Octaven, Quinten und Quarten die neue Harmonie, oder den eigentlichen Figuralgeſang wieder auf das alte Organum habe zurückführen wollen, wenn das beygefügte Wort hujusmodi nicht etwa andere Intervallen, nehmlich Terzen und Serten bezeichnen ſoll. Dieſe Sache läßt ſich indeſſen in unſern Zeiten nicht mehr befriedigend entſcheiden. Denn es können zwar Terzen und Serten, aber auch die höhern Octaven von den benannten Intervallen unter dem hujusmodi verſtanden werden, wel-

108) Sed nonnulli *novellae ſcholae* diſcipuli, dum *temporibus menſuratis* invigilant, *notis notis* intendunt, fingere ſuas quam antiquas cantare malunt. In *Semibrevem* et *Minimas* eccleſiaſtica cantantur, *notulis* percutiuntur. Nam Melodias *hoquetis* interſecant, *diſcantibus* lubricant, *triplis et motetis vulgaribus* nonnumquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta deſpiciant, ignorent ſuper quo acſificant, *Toni* neſciant, quos non diſcernunt, imo confundunt, cum ex earum *multitudine notarum* aſcenſiones pudicae, deſcenſionesque temperatae plani cantus, quibus Toni ipſi diſcernuntur ab invicem, obfuſcentur. *Currunt* enim, et *non quieſcunt*, aures inebriant, et non medentur: geſtibus ſimulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda laſcivia propalatur. *Decta Sanctorum* Extravag. commun. Lib. III. de vita et honeſtate Clericor. tit. 1.

109) Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus feſtis praecipue, ſive ſolennibus in Miſſis, et praefatis divinis officiis aliquae conſonantiae, quae *Melodiam* (heißt hier ſo viel als Harmonie) ſapiunt, pura *Octavae*, *Quintae*, *Quartae*, et hujusmodi ſupra cantum eccleſiaſticum ſimplicem proferantur: ſic tamen, ut ipſius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata muſica immuretur: maxime cum hujusmodi conſonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et pſallentium Deo animos torpere non ſinant. *Ibid.*

ches leztere faſt am wahrſcheinlichſten iſt, da die Menſchen ſtets geneigter ſind, beym Alten zu bleiben, als Neuerungen anzunehmen, oder ſie aufkommen zu laſſen.

Doch kann auch dieſe neue Figuralmuſik in der Zeit, in welcher gedachtes päpſtliche Decret gegeben wurde, nicht mehr ganz neu geweſen ſeyn. Aus dem Policraticus [110]) des Johann von Salisburn (Ioannes Sarisberienſis) ſieht man ſogar, daß eine völlig ähnliche Art von Muſik ſchon ums Jahr 1170, um welche Zeit der Policraticus geſchrieben iſt, in der Kirche gebräuchlich geweſen ſeyn muß. Ob man dieß bloß auf England, oder auch auf andere Europäiſche Länder zu rechnen hat, iſt ungewiß. Da aber Johannes Sar. in Frankreich und Italien ſtudiert, und ſeine Begriffe daher geholt hat, ſo iſt ſehr wahrſcheinlich, daß der Gebrauch dieſer Art von Figuralmuſik um jene Zeit ſchon in allen chriſtlichen Ländern eingeführt war, daß ſie aber vermuthlich ihre völlige Entwickelung noch nicht erreicht hatte. In der hierher gehörigen merkwürdigen Stelle wird beklagt, „daß eine weichliche und wollüſtige Muſik den Zugang ins Heiligthum gefunden habe, den Gottesdienſt entweihe, und die ſchwachen Seelen entnerve. Wenn man höre, wie einige vor, einige mit, einige nach, einige dazwiſchen, einige entgegen ſingen, ſo glaube man, es ſey nicht Menſchen- ſondern Sirenengeſang, und bewundere die Leichtigkeit der Stimmen, welcher weder die Nachtigall noch der Papagey es gleich thun könne. Sie fallen in die tiefſten, und ſteigen in die höchſten Töne mit einer ſolchen Leichtigkeit, ſingen bald ſchwach, bald ſtark, und mildern die hohen und höchſten Töne mit den tiefen und tiefſten ſo, daß das erſtaunte und irre geführte Ohr unfähig iſt, die verſchiedenen Stimmen von einander zu unterſcheiden. Wenn ſolche Dinge ihr Maß überſchreiten (wird fortgefahren,) ſo ſind ſie weit geſchickter, die lendenſäfte in Bewegung zu ſetzen, als das Gemüth zur Andacht zu lenken. Bleiben ſie aber innerhalb gehöriger Grenzen, ſo mildern ſie unſere Sorgen, und geben dem Geiſte einen Vorſchmack jener Freude und Ruhe, die wir einſt in der Geſellſchaft der Engel zu genießen haben werden.“ Was kann dieß für eine Art von Muſik geweſen ſeyn, wenn es nicht die wahre Figuralmuſik war? Können die Ausdrücke *modulationes praemolles praecinentium, canentium, decinentium, intercinentium et occinentium*, die *ſectio et geminatio notularum*, und die *replicatio articulorum ſingularumque conſolidatio* etwas anderes als ein harmoniſches, contrapunktiſtiſches Gewebe mehrerer Stimmen unter einander bedeuten?

Dennoch läßt ſich kaum glauben, daß eine ſolche Art von Muſik ſchon im zwölften Jahrhundert ſehr verbreitet geweſen ſeyn könne, da die eigentlichen muſikaliſchen Schriftſteller dieſes Zeitraums in ihren Lehrſätzen noch ſehr wenig über das alte Organum und die alte Diaphonie hinaus gehen, und es doch höchſt wahrſcheinlich iſt, daß ſie etwas davon geſagt haben würden, wenn zu ihrer Zeit ſchon eine künſtlichere Art von Muſik vorhanden und gebräuchlich geweſen wäre. Ob daher gleich die obige Stelle aus dem Policraticus das frühere Daſeyn einer Figuralmuſik im ganzen Sinne dieſes Worts

110) Ipſum cultum religionis Muſica inceſtat, quia ante conſpectum Domini in ipſis penetralibus ſanctuarii, laſcivientis vocis luxu, quadam oſtentatione ſui, muliebribus modis, *notularum articulorumque ſagacitate* ſtupentes animulas, emollire nituntur. Cum *praecinentium*, *canentium* et *decinentium*, *intercinentium* et *occinentium* praemolles modulationes audieris, Syrenarum concentus credas eſſe, non hominum, et de vocum facilitate miraberis, quibus philomela vel pſittacus, aut ſi quid ſonorius eſt, modos ſuos nequeunt aequare. Ea ſiquidem eſt aſcendendi deſcendendique facilitas, ea ſectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, ſingularumque conſolidatio, ſic acuta et acutiſſima, gravibus et ſubgravibus temperantur, ut auribus ſui judicii fere ſubtrahatur auctoritas: et animus, quem tantae ſuavitatis demulſit gratia, auditorum merita examinare non ſufficit. Cum haec quidem modum exceſſerint: lumbotum prurigi-nem quam devotionem mentis poterunt citius excitare. Si vero moderationis formula limitantur: animum a curis liberant vel redimunt, exterminant temporalium ſollicitudinem: et quadam participatione laetitiae et quietis et amica exſultatione in deum mentes humanas trajiciunt ad ſocietatem angelorum. *Policraticus*, ſive de nugis curialium, lib. I. cap. 6.

zu beweiſen ſcheint, ſo mag ſie doch wenigſtens theils noch nicht allgemein verbreitet, theils auch noch ſo unvollkommen geweſen ſeyn, daß ſie eben dieſer Unvollkommenheit wegen größeres Aufſehen erregte, als ſie erregt haben würde, wenn ſie vollkommener geweſen wäre. Man hat demnach Grund genug, ihre allgemeinere Verbreitung erſt in die Zeiten des de Muris zu ſetzen, da er offenbar der erſte iſt, der deutliche und anwendbare Vorſchriften zur Fortſchreitung und Verbindung der Conſonanzen gegeben hat. Was Franco und ſeine erſten Nachfolger darin gethan haben, waren erſte Verſuche, die weiter führen konnten und geführet haben, aber ſie mußten erſt durch manche Hände gehen, ehe ſie zu derjenigen Klarheit kamen, in welcher ſie durch Johann de Muris auf die Nachwelt gebracht worden ſind.

Wenn man alſo annimmt, daß die eigentliche allgemeinere Verbreitung der Figuralmuſik, oder die gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen, eine Folge der Bemühungen geweſen iſt, welche de Muris darauf verwendete, ſo liegt der Grund dieſer Meinung oder Behauptung nicht nur in der Natur der Sache, ſondern auch in der Beſchaffenheit ſeiner auf uns gekommenen Schriften, und in den unverwerflichen Zeugniſſen verſchiedener alter und neuer Schriftſteller. De Muris ſcheint daher eigentlich das Haupt der neuen Schule geweſen zu ſeyn, über deren Schüler in den oben angeführten päpſtlichen Decretalſchreiben geklagt wird.

Aus allen dieſen Umſtänden zuſammen genommen läßt ſich ſchließen, daß die erſte Verbreitung dieſer neuen Gattung von Muſik in Frankreich ihren Anfang genommen haben müſſe. De Muris lebte in Paris, und die früheſte Klage über die Mißbräuche, die man in der Kirche mit der neuen Singart machte, kam ebenfalls aus Frankreich, nehmlich aus Avignon. Aus Frankreich ſcheint ſie zuerſt nach Deutſchland gekommen ſeyn. Goldaſt (Tom. I. rerum Alemannicar. pag. 189.) führt in ſeinen Anmerkungen über *Ekkehardi* jun. caſus etc. bey Gelegenheit der Erklärung der Wörter *Frigdorarum* und *Occidentanarum* (*Frigdora* ſcil. melodia iſt ſo viel als Phrygia-Doria, und *occidentana* ſo viel als occidentalis, oder Latina) unter andern auch folgende Stelle an: Tandem et *muſices totius renovatio*, et *notarum moderna adjectio*, *notarumque transformatio* facta circiter A. D. 1360. Notavit id *Fr. Petrus Herpius*, Monachus Dominicanus, in Chronico Francofurtenſi ad illum annum ſcribens: *Muſica anglicata eſt. Nam novi cantores furrexere, et Componiſtae et Figuriſtae inceperunt alios modos aſſare.* Goldaſt ſetzt hinzu: Videtur et *tunc primum* Muſica partiri coepta in *Choralem et Figuralem*, *ſuisque ſingulae notis* ſcribi. — Qui autem novi illi modi, quos Herpius anno illo ſcribit aſſatos, nondum mihi conſtant. Dieſe Modi waren nichts anderes, als neue Tonfüße, gehörten alſo in die von Franco zuerſt bekannt gemachte Menſuralmuſik.

Auf eine ähnliche Art wird dieſe Umwandlung der Muſik in Deutſchland in der unter dem Namen Joh. Friedr. Fauſt von Aſchaffenburg bekannten Limpurger Chronik angemerkt.[111]) „In denſelbigen Jahren (heißt es hier unter 1360.) verwandelten ſich die Carmina und Gedichte in Teutſchen Landen. Dann man bishero lange lieder geſungen hatte, mit fünf oder mit ſechs Geſetzen. Da machten die Meiſter newwe lieder, das hieſet Widerſang mit drey geſetzen. Auch hatte es ſich alſo vers

111) Der vollſtändige Titel dieſer kleinen aber ſehr ſchätzbaren Chronik heißt: *Faſti Limburgenſis*, das iſt: Ein wohlgeſchrieben Fragment einer Chronik von der Stadt und den Herren zu Limburg an der Lohne, darin denſelben und umliegender Herrſchaften und Städt Erbauung, Geſchichten, Veränderungen der Sitten, Kleidung, Muſik, Krieg, Heyrath, Abſterben vornehmer Geſchlecht, gute und böſe Jahr, welche der Autor ſelbſt erlebt, und anders dergleichen mehr, ſo in andern publicirten Chronicis nicht zu finden. Gedruckt bey Gotthard Vögelin, 1617. 4. 123. Seiten.

wandelt mit dem Pfeiffenſpiel, und hatten aufgeſtigen in der Muſica, daß die nicht alſo gut war bishero, als nun angangen iſt. Dann wer vor fünf oder ſechs Jaren ein guter Pfeiffer war im lande, der dauchte ihn itzund mit ein ſtihen. Da ſang man dis Widerſang:

hoffen helt mir das Leben,
Trauren thet mir anders arebe ꝛc.

Die Annales Dominicanorum Francofurtenſium des Par. Herp, die in Senkenbergs *Selectis* Tom. II. abgedruckt ſind, und woraus die hierher gehörige Hauptſtelle ſchon nach dem Goldaſt angeführt iſt, haben ebenfalls den die Pfeiffer betreffenden Zuſatz, der ſich in der Limpurger Chronik findet. „Fiſtulatores quoque (heißt es daſelbſt) ſe in multum emendaverunt et magiſtralia carmina meliorata ſunt.“ Man ſieht hieraus, daß Herp, welcher im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts lebte, ſeine Nachricht aus der Limpurger Chronik genommen hat, deren Verfaſſer, wenn es wahr iſt, daß er die Begebenheiten, welche er erzählt, ſelbſt erlebt hat, zwiſchen 1336 und 1398. gelebt haben muß.

Um eben dieſe Zeit ſcheint ſich die neue Muſikart auch in Italien verbreitet zu haben. Zarlino, der ein ſehr gründlicher muſikaliſcher Schriftſteller war, aber ſich doch in ſeinem Zeitalter noch keinen Begriff von der wahren Beſchaffenheit des alten Organi, der Guidoniſchen Diaphonie und des Diskants machen konnte, datirt zwar den Gebrauch der Harmonie ſeinen mißverſtandenen Zeugniſſen gemäß viel früher; da ihm aber von ſeinem Schüler *Vincenzo Galilei* (Dialogo della Muſica antica e moderna. Fiorenza, 1581. fol.) Einwendungen gemacht wurden, ſo bewies er hernach in ſeinen Supplementen, welche 1588. herauskamen, daß ſie wenigſtens ums Jahr 1397. vorhanden geweſen ſeyn müſſe, weil er ein Manuſcript auf Pergament beſeſſen habe, worin ſechs Singbuette und ein Singterzett befindlich war, und auf deſſen Umſchlag die Jahrzahl 1397. ſtand. Dieß ſey wahrſcheinlich, fährt er fort, nur das Jahr, in welchem der Beſitzer das gedachte Notenbuch erhalten habe, nicht aber in welchem es geſchrieben worden ſey. Dieß erhelle aus dem Unterſchied der Buchſtaben im Buche und im Umſchlage, ſo wie auch daraus, daß der Umſchlag viel neuer als das Buch ſey. [112]) Ich wollte übrigens, daß Zarlino eines von dieſen Duetten nebſt dem Terzett hätte abdrukken laſſen; dieſe beyden Stücke würden eine große muſikaliſche Seltenheit ſeyn, und unſere Begriffe über die Beſchaffenheit der Harmonie eines ſo frühen Zeitalters ſehr berichtigt haben. Jetzt erfahren wir nichts weiter davon, als daß ſie mit ordentlichen Noten auf ſechs Linien geſchrieben waren.

Zarlino erzählt ferner an eben dieſem Orte, daß er noch einige zweyſtimmige Geſänge aus Lucca von einem vortrefflichen Componiſten und Organiſten mit Namen Gioſeffo Guammi bekommen habe, die er für noch älter halte, als die, welche im oben gedachten Buche befindlich waren. Die Notenzeichen waren in beyden einander ähnlich, die letztern aber nur auf fünf Linien geſchrieben. [113]) Auch hiervon hat Zarlino keine Probe gegeben.

112) Di più ſi conoſce queſto modo di cantare à più d'una voce, eſſer più antico di quello che credo queſto mio Diſcepolo, da un libro ſcritto in carta pecora, che già molti anni tengo appreſſo di me, nel quale vi ſono ſcritte e notate con buona mano aliquante Cantilene, che ſi cantavono à due voci ſolamente, ed una à tre, ſopra ſei righe fatte di cenaprio; il qual libro tiene ſcritto nella coperta in lettere mercantelche queſte parole: *Al nome de Dio MCCCXCVII.* che potea eſſer la memoria dell' Anno, che colui, del qual libro era patrone, l'hebbe prima nelle mani; e non quello, nel quale fu ſcritto: e queſto è ſegno evidente, che la lettera, con la quale fu ſcritto eſſo libro, è molto differente da quella, ch' è ſopra la detta coperta; e la coperta ſi vede eſſere più nova, che non è il libro etc. *Supplimenti muſicali*, cap. 3. pag. 17. ſq.

113) Si conoſce anco queſta coſa da alquante Cantilene antiche, notate in una carta pergamena ſeparatamente ſopra cinque righe, ſcritte con figure e caratteri ſimili a quelli, con i quali ſono ſcritte quelle, che ſono al ſudetto libro, che mi fu mandato da Lucca l'un degli anni paſſati, dal molto gentile M. Gio-

Die Meinung des Donius von dem Gebrauche des Contrappunto alla mente, der als Vorläufer der nachherigen Figuralmuſik angeſehen werden kann, und muß, iſt ſchon in der 8aſten Note angeführt. Er ſetzt dieſen extemporirten Contrapunkt ins zwölfte und dreyzehnte Jahrhundert. Hieraus folgt, daß die darauf folgende oder daraus entſtandene neue Muſikart in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gehören müſſe. Vincenzo Galilei nimmt eine ſpätere Zeit an, und kommt damit der Periode am wenigſten nahe, in welcher de Muris gelebt hat. Nach ſeiner Meinung war die vollſtimmige Muſik in der Zeit, in welcher er ſeinen Dialogo della Muſica antica e moderna ſchrieb und herausgab, nehmlich im Jahr 1581, noch nicht über hundert und funfzig Jahre alt.[114]) Wenn wir nun 150 von 1581 abziehen, ſo kommt das Jahr 1431 hinaus, welches die erſte Verbreitung der Harmonie um ungefähr hundert Jahre jünger machen würde, als ſie oben angegeben worden iſt. Aber Galilei hatte wahrſcheinlich die zu ſeiner Zeit mit 12 bis 30 obligaten Stimmen überladenen Motetten im Sinne, welche Art zu componiren allerdings erſt im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, folglich in der von ihm angegebenen Zeit ihren Anfang nahm. Da man einmal Wohlgefallen an mehreren verſchiedenen Stimmen gefunden hatte, ſo ging man in der Vermehrung derſelben allmählich immer weiter, bis man fühlte, daß man zu weit gegangen war, und ſich entſchließen mußte, wieder umzukehren, und die wahre Schönheit des vielſtimmigen Geſangs nicht bloß in der Menge der Stimmen, ſondern in der zweckmäßigen Behandlung und Verbindung einer geringern Anzahl zu ſuchen. Der ordentliche aus Con- und Diſſonanzen beſtehende, bloß vierſtimmige Satz war aber gewiß ſchon früher vorhanden, und ſchreibt ſich aus dem Zeitalter des de Muris her. Daß Galilei bloß an die mit Stimmen und Intervallen überladene Vollſtimmigkeit gedacht habe, ſieht man deutlich aus einer andern Stelle ſeines Dialogs, worin er ausdrücklich über eine ſolche Ueberladung klagt.[115])

Es iſt überhaupt wahrſcheinlich, daß man in keinem einzigen Europäiſchen Lande die Einführung einer Sache, die ſo viel Aufſehen machte, lange gehindert haben wird. Die Verbindungen, in welchen alle dieſe Länder im vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte mit einander ſtanden, mußten die neue Kunſt wenigſtens überall bald bekannt machen, und war ſie einmal bekannt, ſo iſt der Reitz der Neuheit von jeher bey allen Völkern ſo groß geweſen, daß man glauben kann, er werde auch hier gewirkt und die Annahme einer ſo neuen Sache befördert haben. Daß dieß in den Deutſchen und Franzöſiſchen Niederlanden eben ſo geſchehen ſey, wie in Frankreich, Deutſchland und Italien, leidet daher gar keinen Zweifel. Aber daß es in dieſen Ländern auf eine ſo ausgezeichnete Art geſchehen ſey, daß hier die erſten und beſten Contrapunktiſten zu einer Zeit, da in andern Ländern die Kunſt des Contrapunkts faſt noch in der Wiege lag, ſchon in ſo großer Menge vorhanden waren, und den übrigen Nationen zu Muſtern dienen konnten, hat man bisher nicht, wenigſtens nicht allgemein, gewußt und geglaubt. Dennoch vereinigen ſich ſehr viele Umſtände zur Beſtätigung dieſer Meinung. Daß die wichtigſten, auch in unſern Zeiten, wenigſtens dem Namen nach bekannten, Contrapunktiſten, Obrecht, Ockenheim, Josquinus, Niederländer waren, und ſchon im funfzehnten Jahrhundert die Kunſt des Contrapunkts ſehr hoch getrieben hatten, bezeugt nicht nur Tinctor in ſeinem Wer-

ſeſſo Guammi eccellente Compoſitore e Suonatore ſoaviſſimo d'Organo: e ſono compoſte à due voci, e ſtimo che (da molti accidenti che vi concorrono) ſiano alquanto più antiche di quelle, che ſono notate nel libro nominato. *Ibid.*

114) Certa coſa è per quello che hò potuto raccorme da diverſe parti, che la maniera di cantare oggi

taute arie inſieme, non è più di cento cinquanta anni, che l' è in uſo. *Dial. della Muſ. antica e moderna.*

115) — ma ne anco è alcuno, che nel cantare queſte più arie inſieme, che hormaiſono centocinquanta anni, che elle s' introduſſero, habbia mai udito ò oda tal confuſa diverſità d'intervalli etc. *Ibid.* p. 30.

ke von den muſikaliſchen Proportionen, ſondern auch Franchinus Gaſer in der Muſicae Practica. Da beyde Werke in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts geſchrieben ſind, ſo hätten die genannten Niederländiſchen Componiſten nicht darin angeführet werden können, wenn ſie erſt ins ſechzehnte Jahrhundert gehörten, wie einige haben annehmen wollen. Zu Tinctors Zeit, wie ausdrücklich in dem angeführten Werke von ihm geſagt wird, war Ockenheim ſogar ſchon geſtorben. Da man nun den Flor Tinctors ungefähr ins Jahr 1470. ſetzt, und ſein Proportionale Muſices wahrſcheinlich noch früher geſchrieben worden, ſo ſcheint daraus zu folgen, daß Ockenheim ſchon im Anfange dieſes funfzehnten Jahrhunderts gelebt und geblühet haben müſſe. Wenn man nun ferner weiß, daß dieſer Ockenheim die contrapunktiſtiſchen Künſte in dieſer frühen Zeit ſchon ſo hoch trieb, daß ſich viele Muſiker aus dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts die Köpfe zerbrechen mußten, um ſeine künſtlichen Canones aufzulöſen, und er vermuthlich ſeine Kunſt in ſeinem Vaterlande gelernt hat, ſo ſetzt dieß alles zuſammen genommen einen ſehr frühen Gebrauch der Harmonie in den Niederlanden voraus, vielleicht einen eben ſo frühen, als man von Frankreich annehmen muß.

Daß die Niederlande im ſechzehnten Jahrhunderte eine allgemeine muſikaliſche Pflanzſchule für ganz Europa waren, und alle Höfe und anſehnliche Städte mit Muſikern und Componiſten verſorgen konnten, eben ſo, wie es ein Jahrhundert ſpäter von Italien aus geſchah, iſt völlig erwieſen, und kann auf keine Weiſe bezweifelt werden. Auch dieſer Umſtand ſetzt eine lange vorhergegangene Ausübung der Harmonie in dieſem Lande voraus. Aber nicht bloß im ſechzehnten, ſondern auch ſchon im funfzehnten Jahrhundert nahmen die Großen, und ſogar in Italien ihre Tonkünſtler aus den Niederlanden. Der Abt Du Bos (Reflexions critiques ſur la Poeſie et ſur la Peinture, Tom. I. Sect. 46. pag. 458.) führt eine Stelle aus der Geſchichte von Mailand des Corio an, worin von dem Herzog Galeatio Sforza, welcher 1476. in der St. Stephans-Kirche zu Mailand ermordet wurde, geſagt wird, daß er die Muſik ſehr geliebt und ungefähr dreyßig Muſiker aus den Franzöſiſchen Niederlanden in ſeinen Dienſten gehabt habe. Einer derſelben mit Namen Cordier erhielt vom Herzoge eine monatliche Beſoldung von 100 Dukaten. (Le Duc aimoit beaucoup la Muſique, et meme il tenoit à ſes gages une trentaine de Muſiciens Ultramontains, auxquels il donnoit de gros appointemens. Un d'eux nommé Cordier, touchoit du Prince cent Ducats par mois.) Cordier wird wahrſcheinlich der Capellmeiſter geweſen ſeyn.

Am meiſten wird aber die frühe Ausbildung der Niederländer in den muſikaliſchen Wiſſenſchaften in der Deſcrizione di tutti i Paeſi baſſi von *Ludov. Guicciardini* beſtätigt. Hier werden die Belgier die wahren Patriarchen der Muſik genannt, die ſie wieder hergeſtellt und zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gebracht haben. Die glücklichſten Anlagen dazu wurden ihnen gleichſam angeboren, ſo daß die Einwohner beyderley Geſchlechts ſchon von Natur richtig und angenehm ſingen konnten. Wenn nun in der Folge die Kunſt der Natur zur Hülfe kam, ſo erregten ſie durch ihre Compoſitionen und durch die Ausführung derſelben die Bewunderung aller chriſtlichen Höfe, und erwarben ſich große Reichthümer. Ich führe dieſe Stelle nach der lateiniſchen Ueberſetzung dieſes Werks an, weil ich die frühere Italiäniſche Ausgabe (Antwerpen 1551 und 1581) nicht bey der Hand habe. Hier heißt ſie in der vorgeſetzten allgemeinen Beſchreibung, S. 56. Sunt deinde hi Belgae veri Muſicae artis antiſtites, quam et inſtaurarunt videlicet, et ad ſummam evexerunt perfectionem. Eſt enim illa iis adeo naturalis et velut congenita, ut et viri ſimul et foeminae ſumma, non ſolum feſtivitate, ſed et harmonia, ad numeros naturaliter canant. Cui ingenitae facultati addita poſtmodum arte, ea, ceu videmus indies et audimus, tum vivae, quod dicunt, vocis, tum muſicae inſtrumentalis edunt ſpecimina, eum concentum, ut in omnibus Chriſtianorum Principum aulis merito foveantur et magni fiant." Die großen Künſtler, welche hierauf genannt werden, ſind

folgende: Johann Tinctor (Ioannes ille Tinctorius Nivellenſis, cujus ut hominis rara quadam virtute praedii, ſuo infra loco fuſius memini:) Joſquinus Pratenſis, Obrecht, Ockegem, Riccafort, Adriano Willaert, Johann Mouton, Verdelot, Gombert, Lupus Lupius, Corrois, Crequilon, Clemens non Papa, Cornelius Canis, (die in der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts alle ſchon todt waren, „omnes jam vita defuncti,“) Cipriano di Rore, Gian le Coick, Phil. de Monte, Orlandus Laſſus, Mancicourt, Joſquinus Baſton, Chriſtian Hollando, Giaches di Waert, Boumarche, Severin Cornetto, Piero du Hot, Gerard di Tornout, Hubert Waelrant, Jaquettus Berchem (civis Antverpienſis,) Andreas Pevernage, Cornelius Verdonk, und viele andere, die noch jetzt an allen chriſtlichen Höfen zerſtreut und unter mancherley Titeln als große Meiſter der Muſik berühmt ſind. (Aliique complures, etiamnunc ſuperſtites, ac celeberrimi omnes, et variis honorum titulis per Chriſtianum orbem diſperſi, artis Muſicae profeſſores.“) In der That macht der große Wohlſtand, den die Niederländer ſchon ſehr frühe durch ihre blühende Handlung genoſſen, eine mit dieſem Wohlſtande in gleichen Schritten gehende Ausbildung der Künſte ſehr begreiflich; man hat daher keine gegründete Urſache, an der Wahrheit der angeführten Nachrichten zu zweifeln, oder ſie für übertrieben zu halten.

Ueber die Einführung der neuern Muſikart in England ſind die Nachrichten ſehr widerſprechend. Einige Schriftſteller wollen, die Harmonie habe ihren Urſprung überhaupt in England genommen, und ſey von da aus erſt in andere Länder verbreitet worden. Das muſikaliſche Werk des Pſeudo-Beda, worin von Concentu, Diſcantu atque Organis geredet wird, und einige mißverſtandene Ausdrücke, welche ſich bey verſchiedenen Kirchenſchriftſtellern finden, die von dem Erzbiſchoff Dunſtan gehandelt haben, mögen wohl die erſte Quelle dieſer Meinung geweſen ſeyn. Von der erſten Schrift weiß man aber nunmehr gewiß, daß ſie nicht im Zeitalter des Beda, nehmlich im ſiebenten Jahrhundert geſchrieben ſeyn kann, und von den den h. Dunſtan betreffenden Ausdrücken, beym Surius, bey den Magdeburgiſchen Centuriatoren ꝛc. weiß man nunmehr ebenfalls, daß ſie eine andere Bedeutung haben, als man geglaubt hat. Wenn z. B. Surius in ſeinen Lebensbeſchreibungen der Heiligen von Dunſtan ſchreibt: „Inſtrumentis muſici generis, quorum ſcientia non mediocriter fultus erat, non tantum ſe, ſed et multorum animos a turbulentis mundi negotiis ſaepe demulcere, et in meditationem *coeleſtis Harmoniae*, tam per ſuavitatem verborum, quam, modo materna, modo alia lingua, muſicis modis interſerebat, quam et per *concordem concentum*, quam per eos exprimebat, concitare ſolebat;“[116]) ſo hat man durch *concordem concentum* eine Harmonie nach neuer Art verſtanden, da doch das Wort Harmonie in den frühern Zeitaltern nie etwas anderes als eine melodiſche oder ſucceſſive Verbindung verſchiedener Töne bedeutete. Wer daher aus der Stelle des Surius ſchließen wollte, der h. Dunſtan habe eine Harmonie nach unſerer Art auf muſikaliſchen Inſtrumenten zu ſeinen Singmelodien gemacht, und ſie gleichſam damit begleitet, der würde ſehr irren. Eben ſo wenig beweiſt die Stelle bey den Magdeburgiſchen Centuriatoren, die den h. Dunſtan angeht: „Praeter linguarum autem et artium ſtudia inprimis *Muſica inſtrumenta, magna cum felicitate*, tractare didicit etc.“[117]) Man vergleiche hiermit den 64ſten §. des vorhergehenden Kapitels, ſo wird man allenfalls urtheilen können, von welcher Art ſein Spielen auf Inſtrumenten war.

So wenig nun aus allem dieſem zu erweiſen iſt, daß Dunſtan die vielſtimmige Muſik erfunden und zuerſt in England eingeführet habe, ſo iſt ihm dieſes Verdienſt dennoch hauptſächlich von Deutſchen muſikaliſchen Schriftſtellern, von Printz an bis auf Marpurg ohne Bedenken zugeſchrieben worden.

Dieſer

116) *Laur. Surii* Hiſtor. SS. Tom. III. p. 360.
117) Centuria X. pag. 633.

Dieſer erſte Irrthum ſcheint auf einer andern Seite bloß durch Verwechſelung eines ähnlich klingenden Namens einen zweyten erzeugt zu haben, indem einige andere muſikaliſche Schriftſteller den um vierhundert Jahre jüngern Dunſtable für denjenigen anſahen, welcher die Kunſt mit vier Stimmen zu componiren erfunden und zuerſt in England eingeführt habe. Nach dem Zeugniß des Biſchoffs Tanner (Biblioth. Britannico Hibernica, pag. 239.) war dieſer Johann Dunſtable nicht nur ein guter Muſiker nach dem Geiſte ſeines Zeitalters, ſondern auch ein Mathematiker, Aſtronom und Aſtrolog. Er ſtarb 1453. [118]) Sein Ruhm muß zu ſeiner Zeit groß geweſen ſeyn, weil verſchiedene Grabſchriften auf ihn gemacht, und bey Engliſchen Schriftſtellern aufbehalten worden ſind. Die eine iſt in Weever's Sammlung von Grabſchriften, S. 577. enthalten, und heißt:

Clauditur hoc tumulo qui coelum pectore clauſit,
Dunſtable I. juris aſtrorum conſcius ille,
— — novit — — abſcondita pondere coeli;
Hic vir erat tua laus, tua lux, tua muſica princeps,
Quique tuas fulces per mundum ſparſerat artes.

— — — — — —

Suscipiant proprium civem coeli ſibi cives.

Die zweyte findet ſich in Fullers Worthies pag. 116. folgenden Inhalts:

Muſicus hic Michalus alter, novus et Ptolomaeus
Iunior ac Atlas ſupportans robore coelos,
Pauſat ſub cinere; melior vir muliere
Numquam natus erat; vitii quia labe carebat,
Et virtutis opes poſſedit unicus omnes.
Perpetuis annis celebretur fama Iohannis
Dunſtable; in pace requieſcat et hic ſine fine. [119])

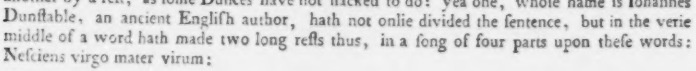
Es ſoll von dieſem Dunſtable ein Werk de menſurabili Muſica handſchriftlich vorhanden geweſen; aber verloren gegangen ſeyn. Burney (Hiſt. of Muſ. Vol. II. pag. 399.) ſagt, es ſey von Franchinus Gaſor in der Practica muſ. lib. II. cap. 7. und lib. III. cap. 4. angeführt worden. Allein es iſt in der erſten Stelle nicht die Rede von einem theoretiſchen Werke, ſondern von einer Compoſition, worin Dunſtable und ein gewiſſer Eloy einen beſondern Gebrauch von Pauſen gemacht haben ſollen. Hier iſt die Stelle: „Eloy igitur in modis doctiſſimus in miſſa ſua dixerunt diſcipuli duabus ipſis longarum perfectarum pauſis modum majorem perfectum declaravit atque unica inſuper trium temporum pauſa minoris modi perfectionem oſtendit. Quod et *Donſtable* in tenore Veni ſancte ſpiritus diſpoſuit hoc modo etc.“

Eben ſo iſt es mit der zweyten Stelle beſchaffen, worin Dunſtable nebſt Binchoys, Duſay und Braſſart angeführt wird. Hier heißt es: „*Compluresque tamen diſcordantem hujuſmodi minimam atque ſemibrevem admittebant ut Donſtable, Binchoys, Duſay atque Braſart.*“ Wenn hieraus geſchloſſen werden ſollte, Dunſtable habe ein Werk de menſurabili muſica geſchrieben, ſo müßte folgen, daß auch Binchoys, Duſay und Braſart ſolche Werke über die Menſuralmuſik geſchrieben hät-

118) *Iok. Dunſtable* aſtronomiae et muſices magiſter obiit MCCCCLIII. et ſepultus eſt in eccleſia S. Stephani Walbroke etc.

119) ſ. *Hawkins* Hiſt of Muſ. Vol. II. p. 259.

ten, wovon aber nirgends etwas zu finden iſt. Am beſten hätte dieß Morley wiſſen können, der Dunſtable's Landsmann war, dem Zeitalter deſſelben am nächſten lebte, ihn auch gekannt, und ſeiner in der *Introduction to practicall Muſicke*, pag. 178. erwähnt hat. Aber er redet ebenfalls von keiner theoretiſchen Schrift, ſondern beſchuldigt den Dunſtable bloß, daß er in einer Compoſition den Fehler gemacht habe, zwey Solben eines einzigen Worts durch lange Pauſen von einander zu trennen. Die Stelle iſt folgende: „We muſt alſo take heed of ſeparating any part of a word from another by a reſt, as ſome Dunces have not ſtacked to do: yea one, whoſe name is Iohannes Dunſtable, an ancient Engliſh author, hath not onlie divided the ſentence, but in the verie middle of a word hath made two long reſts thus, in a ſong of four parts upon theſe words: Neſciens virgo mater virum:



for theſe be his owne notes and words, which is one of the greateſt abſurdities which I have ſeene committed in the dittying of muſicke.“ Man ſieht hieraus, daß Dunſtable, welchen Morley in ſeinem Eifer einen Dickkopf ſchilt und damit auf ſeinen Namen anſpielt, zwar ſchon vierſtimmig componiren, ſeine Töne aber dem Sinne und Verſtande der Worte noch nicht anpaſſen konnte. Burney (Hiſt. of Muſ. Vol. II. pag. 400.) ſchreibt zwar dieſen Fehler entweder dem Abſchreiber oder Drucker zu, und meint, Dunſtable möge die Stelle auf folgende Art ganz recht componirt haben:

allein Morley hatte die eigenen Noten und Worte des Dunſtable vor ſich, wie er ausdrücklich ſagt, folglich konnte der Fehler nicht am Abſchreiber liegen, eben ſo wenig als am Drucker, weil ſonſt die ganze ſich auf die Compoſition beziehende Stelle in der Morleniſchen Introduction falſch ſeyn müßte. Oder ſoll die Compoſition des Dunſtable ſelbſt gedruckt und in der von Morley getadelten Stelle verdruckt ſeyn? Wäre dieß der Fall, ſo würden wir mehr von Dunſtable wiſſen, und uns nicht mit den wenigen im Franchinus Gafor befindlichen Fragmenten von ſeiner Compoſition begnügen müſſen.

Die erſte Veranlaſſung zu dem Irrthume überhaupt, daß die neue Muſikart in England erfunden und von da aus anderwärts verbreitet worden ſey, ſcheint Johann Tinctor gegeben zu haben, ein muſikaliſcher Schriftſteller aus der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, von welchem in dieſem Kapitel ſchon oft geredet worden iſt. Unter den muſikaliſchen Schriften deſſelben, welche ſich handſchriftlich in der Sammlung des verſtorbenen Pat. Martini zu Bologna befanden, war auch eine mit dem Titel: Ioannis Tinctoris, *Muſicae Profeſſoris*, Proportionale Muſices. Sie hatte den Anfang: „Et primo Proemium“ und die Dedication war folgende: „Sanctiſſimo et invictiſſimo Principi Divo Ferdinando, regis regum Dominique dominantium Providentia, Regi Siciliae, Gieruſalem et Ungariae, Iohannes Tinctor, inter muſicae Profeſſores, ſuosque Capellanos, mi-

nimus.“ Die in dieſem Werke befindliche Stelle, wodurch der obgedachte Irrthum verbreitet worden, iſt folgende:

— „*Cujus, ut ita dicam novae artis* [120]) *fons et origo (Contrapuncti) apud Anglos, quorum caput Dunſtaple exſtitit, fuiſſe perhibetur. Et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufai, et Binchois; quibus immediate ſucceſſerunt moderni, Okenheim, Busnois, Regis et Caron, omnium, quos audiverim, in compoſitione praeſtantiſſimi: nec Anglici nunc, licet vulgariter jubilare, Gallici vero cantare ditantur, veniunt conferendi. Illi etenim in diem novos cantus noviſſime inveniunt; at iſti, quod miſerrimi ſignum ingenii, una ſemper et eadem compoſitione utuntur. Sed, proh dolor! non ſolum eos, imo complures alios compoſitores famoſos, quos miror, dum tam ſubtiliter, ac ingenioſe, tam incomprehenſibili ſuavitate componunt, mors abripuit. —* “ [121])

Aus dieſer Quelle iſt nachher von ſpätern Schriftſtellern geſchöpft worden. Sebald Heyden aus Nürnberg, deſſen Werk *de arte canendi, ac vero ſignorum in cantibus uſu*, ſchon 1537. zum erſten Mal gedruckt wurde, kannte ſie ebenfalls, und ſcheint wenigſtens unter den Deutſchen der erſte zu ſeyn, welcher ſie benutzt, und die darin enthaltene Nachricht unter ſeinen Landsleuten weiter verbreitet hat. In der dem gedachten Werke vorgeſetzten Epiſtola nuncupatoria, worin er überhaupt über die neue Muſikart und einige damit verbundene Dinge, z. B. über die damalige Beſchaffenheit des Taktweſens ꝛc. ſehr gründlich redet, erzählt er auch ausdrücklich, daß er eine Abſchrift von dem Werke des Johann Tinctor, worin die oben ausgezogene Stelle befindlich iſt, durch einen gewiſſen Georg Forſter erhalten habe. Er ſagt hier: „Intelligo vero eam Muſicam, quae tot variarum notularum ſpecies, totque diverſorum ſignorum proportiones, pluribus vocibus, poſitu quidem

120) Die neue Muſikart hatte um die Zeit ihrer Verbreitung vielerley Namen; ſie wurde ihrem erſten Urſprunge gemäß Organum, Diaphonie, Diſtantus, Organizare, *Dualia vox*, ſodann nach ihrer neuern Beſchaffenheit *Muſica nova*, *ars nova*, *Figuralis Muſica*, *Novitium inventum* genannt. Ueber die erſten Benennungen ſind ſchon Zeugniſſe genug angeführt; über die letztern werden folgende hinreichen. Am Ende einer praktiſchen Abhandlung über die Figuralmuſik von Philip de Vetri, welche ſich in der Barberiniſchen Bibliothek Nr. 841. findet, heißt es: Explicit *ars nova Magiſtri* Philippi de Vetri. Nicolaus Liſtenius, deſſen Rudimenta muſicae zuerſt 1514. herauskamen, und nachher noch oft vermehrt und neu aufgelegt worden ſind, redet im erſten Kapitel von der neuen Muſikart in folgenden Worten: „Figuralis (Muſica,) quae menſuram, et notarum quantitatem variat, pro ſignorum ac figurarum inaequalitate, cum incremento, et decremento prolationis. Haec alio nomine *Menſuralis*, alio *nova* appellatur.“ Johann Kepler *(Harmonices mundi*, lib. 3. cap. 16. pag. 80.) ſagt von ihr: „*Novitium* enim *inventum* eſſe veteribus plane incognitum, Concentus plurium vocum in perpetua harmoniarum viciſſitudine, id probatione multa non indiget.“ Er ſetzt ſogar hinzu, daß die Kunſt der Alten in dieſer Art nicht größer geweſen ſey, als die Kunſt der heutigen Dudelſackpfeifer. „In illo more nullum erat apud veteres majus artificium, quam apud noſtros utriculatios.“ Sodann fährt er fort: „His ultimis ſaeculis, haec ratio canendi, Figurata ideo dici coepit, quia primi authores diagrammata non ita ſimplicia fecerunt, ut ſunt in Chorali cantu; ſed variis uſi ſunt figuris et coloribus, et punctis; quorum ſignorum aliqua ſilentium, aliqua ſonum imperant, quaedam longum, alia brevem; aliqua ad Tonos, aliqua ad Modos menſurales diſcriminandos, ad Fugas, ad Repetitiones, et ſimilia, adhibita.“

121) „Dieſe neue Kunſt, wie ich ſie nennen will, ſoll ihren Urſprung bey den Engländern genommen haben, und Dunſtable ſoll, wie man ſagt, der Erfinder derſelben geweſen ſeyn. Mit ihm lebten zu gleicher Zeit in Frankreich Dufai, und Binchois; auf dieſe folgten unmittelbar die Neuern, nehmlich Ockenheim, Buſnois, Regis und Caron, die vortrefflichſten Componiſten unter allen, die ich nur je gehört habe; auch können nunmehr die Engländer, welche nach dem Sprichworte jauchzen, anſtatt daß die Franzoſen ſingen, mit ihnen nicht mehr verglichen werden. Denn die letztern erfinden alle Tage neue Geſänge, die erſtern behelfen ſich aber ſtets mit einerley Compoſition, welches ein Zeichen eines armſeligen muſikaliſchen Geiſtes iſt. Aber, ach! der Tod hat uns nicht nur dieſer, ſondern noch vieler andern berühmten Componiſten beraubt, die ich ihrer feinen erfindungsreichen und unbegreiflich angenehmen Compoſitionen wegen bewundere.“

diversis, ac harmonica symphonia consonantissimis, ceu in unum corpus coagmentat, ac concinnat. *Quam Musicam Iohannes Tinctoris in libris proportionum suarum (quorum mihi copiam nuper fecit Georgius Forsterus, vir ut litterarum et Medicinae, ita et Musicae peritissimus) novam artem appellat, et eam in Anglia, a quodam Dunstabli, primo excogitatam affirmat, ac deinde a Gallis, Dufay, et Binchoi, celebriorem quidem redditam, donec a Iohanne Okgekhem, Busnee, ac Caronte, ceu per manus accepta, magis atque magis inclaresceret.*"

Diesem Sebald Heyden hat zunächst der Abt Joh. Nucius in seinem unter dem Titel: *Musices poeticae sive de compositione cantus Praeceptiones* etc. 1613. 4. die oben erwähnte Nachricht nachgeschrieben. „Porro (sagt er) tales artifices claruerunt, primum circa annum Christi 1400. aut certe paulo post. *Dunxstapli Anglus a quo primum figuralem Musicam inventam tradunt. Dupsai* (soll Dufai heißen,) *Binchoy, per quos Musicam celebriorem redditam scribunt. Iohannes Okhenhaim vel Okhenkem, Busnoe, Charonte, Iosquinus, Isaac, Crequillon, Gomberth, Clemens non Papa, Senfius, Verdeloth, Lerithier, Stolzer, Lemlin, Iacchet, Pamminger, Heigell, Dominicus Fluot, Iohannes Cortois, Benedictus Ducis, Claudin, Carpentras, et infiniti alii, quorum industria, artem hanc nobiliorem illustrioremque factam esse nemo ignorat.*" (Cap. 1.)

Wie kann aber Dunstable eine neue Musikart erfunden und zuerst ausgebreitet haben, von welcher die ersten Spuren mehr als vierhundert Jahre vor seiner Zeit sichtbar waren? Das Hucbaldische Organum, welches aus lauter zugleich fortschreitenden Quinten, Quarten und Octaven bestand, wurde schon von Guido dadurch verbessert, daß er es wagte, andere Intervallen zu gebrauchen. Er nannte seine Art zu organisiren weich, die alte Hucbaldische aber hart. Nach ihm kam, ebenfalls im eilften Jahrhundert, Franco von Cölln, vermehrte die Anzahl der brauchbaren Intervallen wiederum um einige, gab schon einige nicht verwerfliche Regeln von der besten Art, sie mit einander zu verbinden, und legte zugleich durch seine Erfindung der verschiedenen Notengattungen, oder durch das musikalische Zeitmaß, den Grund zu einer ganz andern Harmonie, als man vorher kannte, oder für möglich hielt. Noch weiter ging Johann de Muris im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts nicht bloß in der Mensuralmusik, sondern hauptsächlich in der gleichzeitigen Behandlungsart der musikalischen Intervallen, so viel man ihrer zu seiner Zeit kannte, und zu gebrauchen wagte. Wir haben im 30sten §. schon gesehen, wie rein seine Fortschreitungen der Consonanzen waren, und wie weit er hierin seine Vorgänger übertraf. Marchettus von Padua und Prosdocimus de Beldomandis haben zu dieser allmählichen Erweiterung und Verbesserung, ob sie gleich nur als Erklärer des Franco und de Muris anzusehen sind, ebenfalls ihre nicht unwichtigen Beyträge geliefert, so daß man deutlich sieht, wie alles nach und nach gekommen ist, wie jeder die Verbesserungen seiner Vorgänger wiederum verbessert hat, bis endlich das Jahrhunderte lang bearbeitete Werk wenigstens einen solchen Grad von Vollkommenheit erhielt, daß es allgemeinere Aufmerksamkeit erregte, und einer immer größern Verbreitung würdig befunden wurde. Wenn nun gerade die Zeit dieser größern Verbreitung in die Zeit fiel, in welcher Dunstable in England lebte, wenn er vielleicht einer der ersten war, der in seinem Vaterlande zu dieser Verbreitung beytrug, wie kann er dadurch zum Erfinder dieser neuen Kunst werden, und wie kann unter solchen Umständen die Verbreitung derselben von England ausgegangen seyn? — Sie ist offenbar von Frankreich ausgegangen, so wie dort durch den de Muris die ersten noch in unsern Zeiten anwendbaren Regeln zu einer richtigen und reinen Fortschreitung der Consonanzen gegeben worden sind. Dieß ergiebt sich nicht nur aus der Natur der Sache, nach welcher sie nur aus kleinen Anfängen entstehen, und durch fast unmerkliche Zusätze und Fortschritte nach und nach wachsen und vollkommener werden konnte, sondern auch daraus, daß die ersten Ausüber derselben,

deren Namen auf die Nachwelt gekommen ſind, Franzoſen waren, und mit Dunſtable zu gleicher Zeit gelebt haben. Sagt nicht Tinctor ausdrücklich: „Et huic contemporanei fuerunt in Gallia *Dufai* et *Binchois*?“ Daß aber Dunſtable das Haupt dieſer neuen Schule geweſen, weiß er nicht mit Gewißheit, ſondern er ſagt nur: *fuiſſe perhibetur*, und andere ſagen *dicunt, tradunt*. Burney hat daher ſeine Vaterlandsliebe ein wenig zu weit getrieben, wenn er ungeachtet aller dieſer ihm wohl bekannten Umſtände, bloß auf das fuiſſe perhibetur das Tinctor, dennoch ſeinen Landsmann zum Erfinder der neuen Kunſt machen will. [122]) Wenn doch ein Erfinder genannt werden ſollte und müßte, ſo könnte es kein anderer als derjenige ſeyn, welcher es zuerſt wagte, vom alten Organo abzugehen, und welcher durch Einführung einiger neuen, vorher ungebräuchlichen Intervallen den erſten Grund zu derjenigen Harmonie legte, die nachher, nachdem erſt manche andere zu ihrem größern Wachsthume beygetragen hatten, eine neue Kunſt genannt wurde. Nach den bisher beygebrachten Zeugniſſen würde und müßte ſodann dieſe Ehre dem Guido von Arezzo zu Theil werden. Nach dem Guido würde das nächſte Recht auf dieſe Ehre dem Franco von Cölln gebühren, weil er nicht nur in der Lehre von der Harmonie ſchon weiter als Guido gegangen iſt, ſondern auch zuerſt das Zeitmaß gelehrt hat, ohne welches unmöglich eine Figuralmuſik entſtehen konnte. Dieß ſind daher die beyden Männer, welche in dieſer Sache die Bahn gebrochen haben, und wenn die Rede von Erfindern ſeyn ſoll, ſo ſind ſie es, welchen dieſer Ehrenname gebührt. Die übrigen, von de Muris an, ſind nur Verbeſſerer oder Ausüber deſſen, was jene zuerſt gelehrt haben.

Endlich hat man in Deutſchland noch einen dritten Engländer mit Namen Dunſtaph (lauter Dunſe oder Dickköpfe, würde Morley vielleicht hier ausrufen) zum Erfinder der vollſtimmigen Muſik machen. Der ehemalige Conrector und Bibliothekar Penſky zu Halberſtadt that ums Jahr 1740. den Vorſchlag zur Feyer eines muſikaliſchen Jubelfeſtes, weil die Figuralmuſik um dieſe Zeit gerade 300 Jahre alt geworden ſey. In dem deßhalb an Lorenz Mizler zu Leipzig geſandten Schreiben (ſ. deſſen muſikaliſche Bibliothek, Bd. 2. Th. 3. S. 169.) wird aus den Actis eccleſiaſticis des Weimariſchen Hofpredigers Bartholomäi (Th. 21. S. 472.) folgende Stelle angeführt: „Eines, deſſen Erfindung man in die Mitte des 15ten Säculi, und ſonderlich in das Jahr 1440. zu ſetzen pflegt, iſt der Figuralgeſang, den ein gewiſſer Engländer, Namens Dunſtaphus um daſſelbe ſoll in ſolche Ordnung gebracht haben, daß man von derſelben Zeit angefangen, Lieder mit unterſchiedlichen Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt und Diſkant in einer lieblichen Harmonie abzuſingen. Wie nun auf eine ſolche Art Gott dem Herrn zu Ehren, nach der Zeit mancher heiliger Freudengeſang angeſtimmt worden, alſo könnte auch wohl in dieſem Jahre ein muſikaliſches Chor auftreten und nach 300 Jahren ein fröhliches Dank- und Jubellied erſchallen laſſen.“ Der Verfaſſer dieſer Stelle macht hierbey die Anmerkung, daß zwar vor einigen dieſer Dunſtaph mit dem Dunſtan, Erzbiſchof zu Canterburn aus dem zehnten Jahrhundert verwechſelt werde; doch halte er es mit dem, was Lund in ſeinen Jüdiſchen Heiligthümern (B. 4. Kap. 4. §. 23. S. 747.) von dieſer Sache behauptet habe. Hier iſt Lunds Stelle, die aus Dietrichs ſechſter, der ſo genannten abſonderlichen Predigten genommen iſt, welche im Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts gedruckt wurden: „Daß das Singen vor Alters dem Leſen faſt ähnlicher als dem Singen geweſen, und man von keinen Intervallis, Modulation und Takt etwas gewußt, bis Joh. Damaſcenus ums Jahr Chriſti 725. die erſten muſikaliſchen

122) — Now as his *Tenor parts*, which have been quoted by *Franchinus Gaffurus* prove, that he had written in ſeveral parts, and as the invention of Muſic of this kind is given to him by Tinctor, who was nearly his contemporary, I ſhould be guilty of great ingratitude, as an Engliſhman if I did not accept of the preſent, in the name, and for the uſe of my countryman. *Hiſt. of Muſic.*, Vol. II. pag. 451.]

Noten und Regeln erfunden, da man allmählich beſſere und beſſere Melodien bekommen, bis Anno Chriſti 1400. eben um die Zeit, da die Druckerey erſtesmal zu Mainz, oder wie andere wollen, zu Strasburg erfunden, Dunſtaphus ein Engländer erſtanden, welcher dem Figuralgeſange erſt recht unter Augen geſehen, und ihm auf die Beine geholfen, indem er darin unterſchiedene Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt, Diſkant und Vagant in einander gefüget, von welcher Zeit an die Figuralmuſik immer beſſer und beſſer excolirt werden. Auf dieſe Weiſe wäre die Figuralmuſik gar jung, und wenn die Morgenländer zuvor nichts mehr davon gewußt, als die Europäer, wäre auch wohl keine andere Muſik als Choral geweſen."

Ob nun wirklich ein Dunſtaphus in England gelebt habe, oder ob die Namen Dunſtan und Dunſtable ſo verwandelt worden, iſt jetzt ſchwer zu entſcheiden. In *Tanner's* Bibliotheca Britannico-Hibernica findet ſich kein Dunſtaph, und Hawkins und Burney kennen ihn ebenfalls nicht. Wodurch aber unſer Gerbert gewiſſer geworden iſt, daß dieſem Dunſtaph in dieſer Sache unter den Engländern nur der dritte Platz gebühre, weiß ich nicht zu begreifen, da Burney, welcher es gethan haben ſoll, nichts davon ſagt. Die Stelle, von welcher hier die Rede iſt, findet ſich in dem vortrefflichen Werke de cantu et muſica ſacra, Tom. II. pag. 326. „Doctor *Burney* vero me certiorem reddit, tertium demum *Dunſtapho* hac in re locum inter *Anglos* eſſe tribuendum etc." Wir haben aus dem Vorhergehenden zur Genüge geſehen, daß in dieſer Sache weder dem Dunſtan noch Dunſtable, und am allerwenigſten dem Dunſtaph, den nicht einmal ſeine Landsleute kennen, ein Platz gebühren kann.

§. 33.

Alle Dinge nehmen einen kleinen Anfang, und wachſen nur allmählich zu demjenigen Ziele empor, welches ſie ihrer urſprünglichen Natur nach zu erreichen fähig ſind. Die erſten Aeußerungen der dem Menſchen anerſchaffenen Fähigkeiten, ſie mögen ſenn von welcher Art ſie wollen, ſind nie mehr als der erſte Keim, den die Naturkraft aus einem Samenkorn empor treibt. Unartikulirte Laute ſind ſchon eine Art von Sprache, womit der Menſch bey ſeinem erſten Eintritte in die Welt ſeine Gefühle zu erkennen giebt. Aber wie weit iſt ſie noch von derjenigen Sprache entfernt, vermittelſt welcher er in der Folge ſeines Lebens nicht mehr bloß körperliche Zuſtände, ſondern die mannigfaltigſten Gefühle des Herzens und Gedanken des Geiſtes unterſcheiden und ausdrücken lernt? Nichts kann uns einen deutlichern Begriff von der allmählichen Entwickelung und Erweiterung der Tonkunſt überhaupt, ſo wie der Harmonie insbeſondre, geben, als die Art und Weiſe, wie ſich die Sprachen der Menſchen aus den erſten Naturlauten noch täglich bilden, und von jeher gebildet haben. So wie der Menſch in der Kindheit einzelne Worte nachlallt, nach und nach immer mehrere ins Gedächtniß faßt, bis er endlich durch eine große Anzahl derſelben in den Stand geſetzt wird, eine Auswahl unter ihnen zu treffen, und ſie nach gewiſſen beſtimmten Abſichten, nicht mehr nach einem dunkeln Gefühl anzuwenden; ſo ging es auch dem Menſchen mit ſeiner Tonſprache. Eine ſehr kleine Anzahl von Tönen macht noch jetzt die Melodien aller wilden Völkerſchaften aus. In dieſer Armuth an Tönen können noch keine Haupttöne unterſchieden werden, mit welchen andere in gewiſſen Beziehungen ſtehn müſſen. Man bemerkt daher an allen den rohen Melodien, welche uns durch Reiſebeſchreiber von ſolchen unkultivirten Völkern mitgetheilt werden, weder eine beſtimmte mit einander in Beziehung ſtehende Tonreihe, welche wir eine Tonart nennen, noch überhaupt etwas, woraus man ſchließen könnte, daß ſie nach gewiſſen Abſichten, zur Darſtellung eines gewiſſen Gemüthszuſtandes eingerichtet worden ſeyen. Auf dieſer Stufe der menſchlichen Kultur iſt die Wahl der Töne noch dem blinden Zufalle unterworfen. Der eine

Ton gilt hier ſeiner innern Bedeutung nach ſo viel als der andre, und man kennt noch keine andern Unterſchiede unter ihnen, als Stärke oder Schwäche, die nach Beſchaffenheit der Worte, auf welche man ſie ſingt, allenfalls angewendet werden.

So wie aber der Menſch, wenn er erſt einen größern Vorrath von Wörtern gewonnen hat und dadurch an Sprachausdrücken reicher geworden iſt, bald darauf kommen wird, ſeinen Reichthum in eine gewiſſe Ordnung zu bringen, ihn in Klaſſen abzutheilen, und ihn nicht mehr bloß nach einem dunkeln Gefühle, ſondern mit Bewußtſeyn anzuwenden; ſo wie er ſich gewiſſe Regeln ausdenken, oder von vorhergehenden Erfahrungen ableiten wird, durch deren Beobachtung er nach und nach lernt, ſeinen Reichthum nicht nur richtig in ſich, oder grammatiſch, und einer gewiſſen Abſicht angemeſſen, oder logiſch, ſondern ſogar auch zierlich oder rhetoriſch zu gebrauchen; ſo wird für die Tonſprache ebenfalls erſt ein gehöriger Vorrath von Tönen oder Combinationen erworben werden müſſen, ehe ſie auf eine Stufe der Entwickelung kommen kann, auf welcher ſie gleich der Wortſprache grammatiſch, logiſch und rhetoriſch zu gebrauchen iſt.

Aber in dem Zeitraume, von welchem hier die Rede iſt, war ſie noch nicht ſo weit gekommen. Sie hatte aus der vorhergehenden Periode einen zu kleinen Vorrath von Ausdrücken mitgebracht. Die Vermehrung derſelben mußte daher die erſte Sorge derjenigen ſeyn, welche ihr weiter helfen wollten. Zu dieſer Vermehrung der Ausdrücke war die neue Erfindung, die Töne nicht mehr bloß ſucceſſiv, ſondern auch gleichzeitig zu verbinden, die reichſte Quelle, die man nur wünſchen konnte, und man benutzte ſie ſo fleißig, daß man allerdings bald zu einem beträchtlichen Vorrath von vorher nie gekannten Combinationen kam. Obgleich dieſer Vorrath noch immer nicht groß genug, und die Quelle, woraus er genommen wurde, bey weitem noch nicht erſchöpft war, ſo würde man dennoch ſchon etwas damit haben ausrichten können, wenn man ihn recht zu brauchen gewußt hätte. Die Begriffe von dieſer klugen und zweckmäßigen Anwendung waren aber noch zu dunkel, die Unterſchiede und Aehnlichkeiten in den Ableitungen der Combinationen wurden, ſo wie ihrer mehrere geworden waren, immer feiner und verwickelter, man war noch nicht im Stande, die Aehnlichkeiten überall zu bemerken, oder übereinſtimmend in ähnlichen Fällen zu verfahren, gerieth alſo auf eine Art von unnatürlich gezwungenem Gebrauche, auf eine zweckloſe Künſteley, die faſt allen Compoſitionen dieſes Zeitraums, ſo viele deren auf uns gekommen ſind, anklebt, und ſie für unſere Zeiten ungenießbar gemacht hat. Gar viele Umſtände haben hierzu beygetragen, am meiſten aber der Mangel an ſolchen Inſtrumenten, auf welchen mehrere Töne und mehrere Melodien zugleich gleichſam feſtgehalten, und nach ihrer Beſchaffenheit gemächlich betrachtet und unterſucht werden können, dergleichen die Taſteninſtrumente ſind. Die Vervollkommnung dieſer Inſtrumente hat mit der Vervollkommnung der Harmonie ſelbſt immer gleichen Schritt gehalten, und ſtets den ganzen Tonvorrath, welchen man beſaß und gebrauchte, in ſich vereinigt. Wie arm die Orgeln um Guido's Zeitalter herum noch waren, iſt im vorhergehenden Kapitel erzählt worden. Nicht reicher werden in dieſer Zeit andere Taſteninſtrumente geweſen ſeyn, die man ſchon gehabt hat. Denn es liegt in der Natur der Sache, daß man einem ſolchen Inſtrumente nur ſo viele und ſolche Töne giebt, als man für brauchbar hält, anſtatt daß die meiſten andern ihrer urſprünglichen Anlage nach auf gewiſſe Grenzen eingeſchränkt ſind, die ſie auf keine Weiſe überſchreiten können.

Ein anderer Grund, warum man weder fließende Melodie noch Harmonie in dieſem Zeitraume hervorbringen konnte, lag in der allzu großen Vorſicht, mit welcher man den Gebrauch der Diſſonanzen zu vermeiden ſuchte. Das Wohlgefallen am alten Organo, oder an Accorden, die bloß aus Quinten und Octaven beſtehen, war Jahrhunderte lang nicht aus den Ohren zu bringen, und verlor erſt ſehr ſpät allen Einfluß auf die Einrichtung der Harmonie. Daher konnte noch im ſiebenzehnten Jahr-

hundert kein Tonſtück anders als mit einem ſolchen vom Organo abſtammenden Accord geſchloſſen werden, und als man es endlich wagte, eine Terz darunter zu miſchen, durfte es noch immer nur eine große ſeyn. Alles ſollte nach der Regel, daß ein Tonſtück nur mit vollkommenen Conſonanzen angefangen und geendigt werden müſſe, vollkommen conſoniren, und wenn man nicht immer umhin konnte, im Zuſammenhange eine Diſſonanz mit durchlaufen zu laſſen, ſo durfte ſie doch der Regel nach nie frey angeſchlagen werden, ſondern mußte vorher in einer von den Stimmen ſchon liegen. Bey einer ſolchen Einſchränkung, bey ſo ſchweren Feſſeln mußte nothwendig in die Fortſchreitung der Melodien und Harmonien ein Zwang, eine Schwerfälligkeit und Unbehülflichkeit kommen, die den Menſchen dieſes Zeitalters nur darum erträglich vorkommen konnte, weil ſie nichts beſſeres kannten, und weil der Reitz der Neuheit den Mangel an flieſſender Melodie und Harmonie einiger Maßen erſetzte.

Noch ein Grund und eine Veranlaſſung zu dieſer Schwerfälligkeit lag darin, daß man ſehr frühe anfing, kleine muſikaliſche Sätze zu verkehren und auf verſchiedene Weiſe in mehrern Stimmen nachzuahmen. So vortreflich ſolche Verſetzungen und Nachahmungen in den Händen eines gewandten Componiſten ſind, wenn ſchon ein gemiſchter Gebrauch conſonirender und diſſonirender Intervallen Statt findet, und wenn man ſchon einer hinlänglichen Menge von melodiſchen und harmoniſchen Combinationen mächtig iſt, ſo zwangvoll, ſteif und holpericht müſſen ſie eine Compoſition machen, wenn die erwähnten Vortheile nicht damit verbunden ſind. Dort bewirken ſie Einheit des Styls und Charakters, bringen Reichthum und Mannigfaltigkeit in die melodiſchen und harmoniſchen Verbindungen, hier aber zwingen ſie den Componiſten, ſeine Melodien und Harmonien unnatürlich und gewaltſam zu winden und zu drehen, um nur durchzukommen, oder um nur die beabſichtigte Verſetzung oder Nachahmung herauszubringen, mit Aufopferung aller natürlichen Eigenſchaften eines Geſangs oder einer Harmonie, ſie mögen Namen haben, wie ſie wollen. Indeſſen lag auch dieſer Gang der Kunſt in der Natur, und führte allmählich auf beſſere Wege. Indem man ſich ſchwerfällig drehete und wendete, um gewiſſe Verſetzungen und Nachahmungen zu Stande zu bringen, wuchs man an Kraft und Geſchicklichkeit, ſich bald mit mehrerer Leichtigkeit drehen und wenden zu können. Man lernte dadurch die Töne nach und nach ſo handhaben, daß ſie dem Willen des Componiſten folgen mußten, anſtatt daß vorher der Componiſt den Tönen folgen mußte. Joſquinus ſoll der erſte unter den ältern Componiſten geweſen ſeyn, der es ſo weit gebracht hatte, daß er mit den Tönen machen konnte, was er wollte, nicht was die Töne wollten, denn er wurde dieſer zu ſeiner Zeit ſeltenen Geſchicklichkeit wegen von ſeinen Zeitverwandten beſonders gerühmt, und andern Componiſten weit vorgezogen. Die andern (ſagte man) mußten mit den Noten bloß machen, was ſie konnten; er aber machte damit, was er wollte. Solche Uebungen erſetzten auch fürs erſte den Mangel an Erfindung, indem ſie Anlaß zu Gedanken gaben, auf welche man aus freyem Geiſte bey noch ſo geringer Gewalt über die Tonſprache nicht kommen konnte. Man war alſo in dieſem Zeitraume mit der muſikaliſchen Compoſition ungefähr auf derjenigen Stufe von Vollkommenheit, auf welcher unſere Dichtkunſt ſtand, als die Dichter alle Zeilen eines Gedichts mit gewiſſen vorher beſtimmten Buchſtaben anfingen, andere ein ganzes Gedicht hindurch vermieden, oder die Worte und Gedanken ſo dreheten und wendeten, daß eine Zeile rück- und vorwärts geleſen werden konnte, und in beyden Fällen einen andern Sinn erhielt. So wie dieſe Uebungen in demjenigen Zeitpunkte, in welchem ſie am meiſten getrieben wurden, vielleicht ſehr nothwendig waren, um die Sprache geſchmeidiger und biegſamer zu machen, ſo mögen wohl auch die ähnlichen Uebungen in der Compoſition, nehmlich die Verſetzungen einzelner Sätze und die Nachahmungen in verſchiedenen Intervallen gar ſehr zu Geſchmeidigkeit und Biegſamkeit der melodiſchen und harmoniſchen Verbindungen und Fortſchreitungen beygetragen haben. Wenn daher auch ſolche Uebungen Jahrhunderte lang zu weit getrieben wurden, wenn man gleich lange Zeit hindurch

alle

alle musikalische Schönheit bloß in so gekünstelten Versetzungen und Nachahmungen zu finden glaubte, so ist doch dadurch der musikalischen Composition unendlicher Vortheil erwachsen. Die dadurch nach und nach erlangte Gewandtheit in der Behandlung der Töne regte den eigenen Erfindungsgeist auf; man war dadurch so reich an mannigfaltigen Wendungen geworden, daß man Einheit des Styls und Charakters beobachten konnte, ohne seine Zuflucht zu den zwangvollen Versetzungen und Herleitungen neuer Sätze nehmen zu müssen; man lernte die Orte und Stellen kennen und unterscheiden, wo jene Künste gute oder schlechte Wirkung thaten, folglich gebraucht oder verworfen werden konnten, und kam endlich dadurch so weit, Natur und Kunst so mit einander zu verbinden, so Hand in Hand neben einander einher gehen zu lassen, wie sie gehen müssen, wenn durch sie Empfindungen ausgedrückt, Gemüthszustände dargestellt, und Geist und Herz gleichen Antheil an dem Genuß ihrer Werke nehmen soll.

Aber Jahrhunderte lang mußten die Menschen solchen Vorübungen obliegen, ehe sie zu einer Art von Meisterschaft dadurch gelangen, und das endliche, schöne Ziel erreichen konnten. Bis auf die Zeit des Guido ging mit dem Organo und dem Diskant noch alles gerade aus. Die Stimmen gingen mit einander in gleichen Schritten vorwärts, und man findet nirgends eine Spur, daß in diesem Zeitalter schon eine Art von Nachahmung der Stimmen, oder von Versetzung einzelner Sätze bekannt gewesen sey. Auch Franco scheint noch nichts davon gewußt zu haben; er kennt nur solche Veränderungen einer Melodie, die durch die verschiedenen Notengattungen, oder durch das musikalische Zeitmaß veranlaßt wurden. Marchettus von Padua hat zwar schon einige Umkehrungen musikalischer Sätze von folgender Art: a, b, h, c, und c, h, b, a, aber daß er etwas von Nachahmung verschiedener Stimmen und von eigentlich contrapunktischen Versetzungen gewußt habe, ist in seinen Schriften nicht zu finden. Aber zur Zeit des Johann de Muris in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts muß der Gebrauch dieser Künste schon in vollem Gange gewesen seyn, denn er bedient sich in seiner Lehre von den Fortschreitungen der Consonanzen des Wortes *Rota* in einem solchen Sinne und Zusammenhang, daß man daraus schließen muß, es sey zu seiner Zeit schon eine Art von Canon darunter verstanden worden. „Sciendum est notabiliter, (sagt er nehmlich) quod non possumus duas notas ponere in rota vel in una linea, vel in uno spatio, et eodem modo duas octavas etc.“ Da nun rota hier unmöglich dem Zusammenhange nach ein Instrument bedeuten kann, wie die Leyern (*rota* vero instrumentum est, quo coeci mendicantes utuntur. Habet enim introrsum rotulam parvam etc. *Io. Cocleï* Tetrachordum Musices, Tract. 1. cap. 10.) oder wie die Cymbelregister in den alten Orgeln ihres radförmigen Umdrehens wegen genannt wurden, so wird die Meinung des de Muris wohl keine andere seyn, als man dürfe in einem Canon keine zwey Einklänge und keine zwey Octaven unmittelbar hinter einander gebrauchen. Daß aber rota bey den ältern Componisten diejenige Compositionsart bedeutete, welche nachher *Canon*, und von den Engländern *a Catch* genannt wurde, beweist folgende Stelle, welche *Hawkins* (Hist. of Music, Vol. II. pag. 92.) anführt: „Hoc genus compositionis seu contrapunctionis *canonem* vocant musici moderni; vetustioribus vero nuncupabatur *Rota*.“

Es ist Schade, daß de Muris über diese Sache nicht selbst nähere Auskunft gegeben hat, und das Daseyn einer solchen Compositionsart gleichsam nur vorauszusetzen scheint. Wenn man aber annehmen kann, daß insbesondre solche Künste gewöhnlich lange vorher geübt und gebräuchlich seyn müssen, ehe sie in Schriften öffentlich gelehrt werden können, so kann dessen ungeachtet das Stillschweigen des de Muris noch nicht beweisen, daß vor und in seiner Zeit noch keine canonische Compositionsart vorhanden gewesen sey. Die Theoretiker hatten nur vielleicht die Regeln noch nicht gefunden, nach welchen sie eingerichtet werden mußte. Sie waren hierin gewisser Maßen mit spätern Theoretikern in

einerley Fall, die ebenfalls erſt gar viele praktiſche Beyſpiele von ſolchen verwickelten Compoſitionsarten vor ſich haben mußten, ehe ſie die Regeln ihrer Einrichtungen davon abziehen und in gehörige Ordnung bringen konnten.

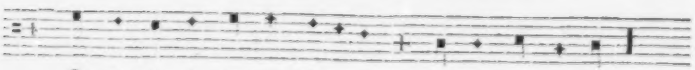
Außer der beym de Muris befindlichen Spur, woraus ſich zwar nicht mit völliger Gewißheit, aber doch mit einiger Wahrſcheinlichkeit das frühe Daſeyn einer canoniſchen Compoſitionsart muthmaßen läßt, iſt nun ungefähr ein ganzes Jahrhundert hindurch bey den muſikaliſchen Schriftſtellern nichts ähnliches wieder zu finden. Aber ungefähr um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts erſcheint in England auf einmal ein Canon, welcher wenigſtens in Rückſicht auf die Folge der Stimmen ſchon von ſo künſtlicher Art nach dem Geiſt und Geſchmack dieſes Zeitalters iſt, daß man ſich wirklich darüber verwundern muß. Dieſe Compoſitionsart muß ſchon lange vorher geübt worden und im Gebrauche geweſen ſeyn, ehe man mit ihrer äußern Einrichtung ſo bekannt werden konnte, wie dieſer Canon vorausſetzt. Daß er nicht neuer iſt, als angegeben oder vermuthet wird, beweiſen ſeine innere Eigenſchaften, nehmlich die leere und doch ſchwerfällige Harmonie und das ſichtbare Unvermögen ſeines Verfaſſers in der Fortſchreitung der Conſonanzen ſelbſt die wenigen noch unzureichenden Regeln zu befolgen, welche ſchon Johann de Muris gegeben hatte. Da dieß leicht die älteſte und einzige Probe einer ſolchen Compoſitionsart ſeyn kann, die aus einem ſo frühen Zeitalter noch vorhanden iſt, ſo mag ſie hier ihre Stelle haben. Hawkins hat ſie zuerſt mitgetheilt; nachher hat ſie auch Burney aufgenommen, welcher jedoch in der Entzifferung derſelben von ſeinem Vorgänger ein wenig abgewichen iſt. Ich vereinige aus beyden, was mir zur genauen Ueberſicht eines ſo alten und ſeltenen Kunſtwerks dienlich ſcheint. In dem Kataloge der Harleyiſchen Manuſcripte, welche ſich jetzt in dem Brittiſchen Muſeum befinden, hat der Verfaſſer deſſelben Wanley folgende Nachricht davon gegeben:

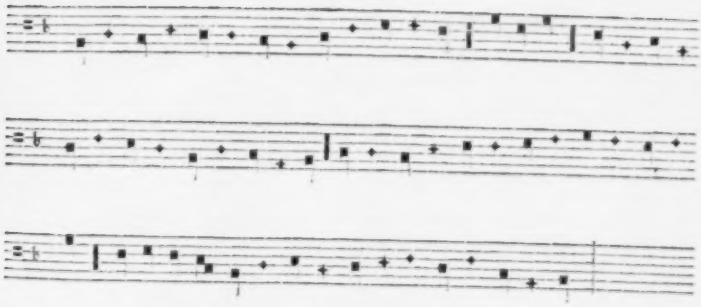
„Antiphona *Perſpice chriſticola*, Miniatis Litteris ſcripta; ſupra quam tot Syllabis, nigro Atramento ſeu communi, cernuntur Verba Anglica, cum Notis muſicis, a quatuor Cantoribus ſeriatim atque ſimul canenda. Hoc genus Contrapunctionis ſive Compoſitionis, *Canonem* vocant Muſici moderni; Anglicè (cum verba, ſicut in praeſenti Cantico, ſint omnino ludicra) *a Catch*; veteſtionibus vero, uti ex praeſenti Codice videre eſt, nuncupatur *Rota*. Notandum etiam, hoc ludicrae Cantionis apud Anglos, regulis quoque Muſices quodam modo aſtrictae, avita inſuper Lingua exhibitae, Exemplar eſſe omnium, quae alibi mihi videre contigit, Antiquiſſimum.“

Der Canon ſelbſt mit dem dazu gehörigen Unterrichte, wie er geſungen werden ſoll, iſt folgender:

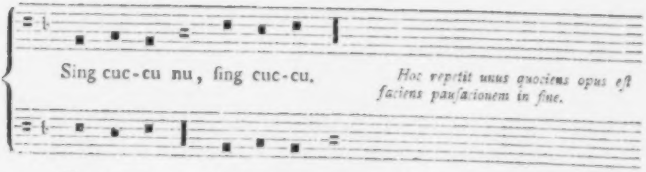
Canon im Einklang.

Nach einem Mſpr. aus dem Brittiſchen Muſeo.



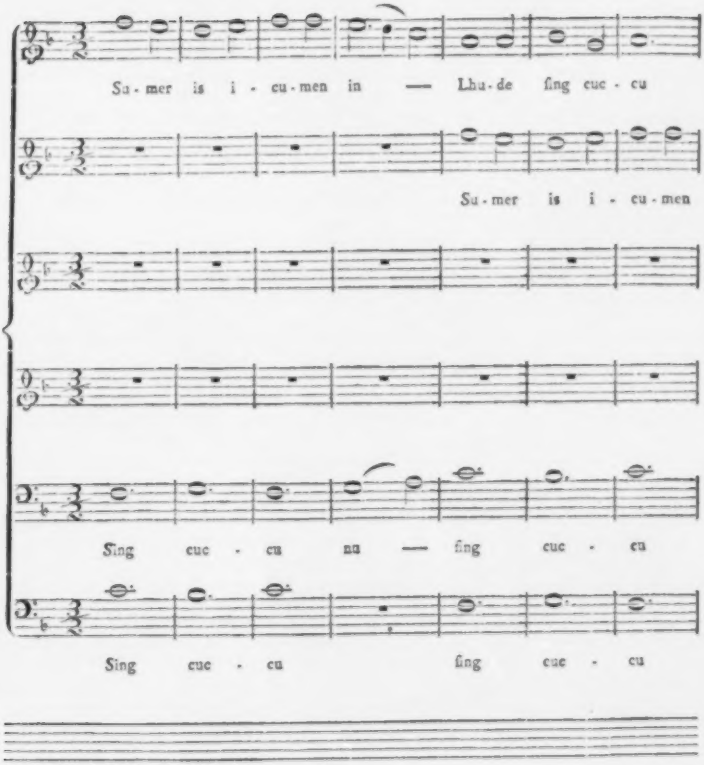


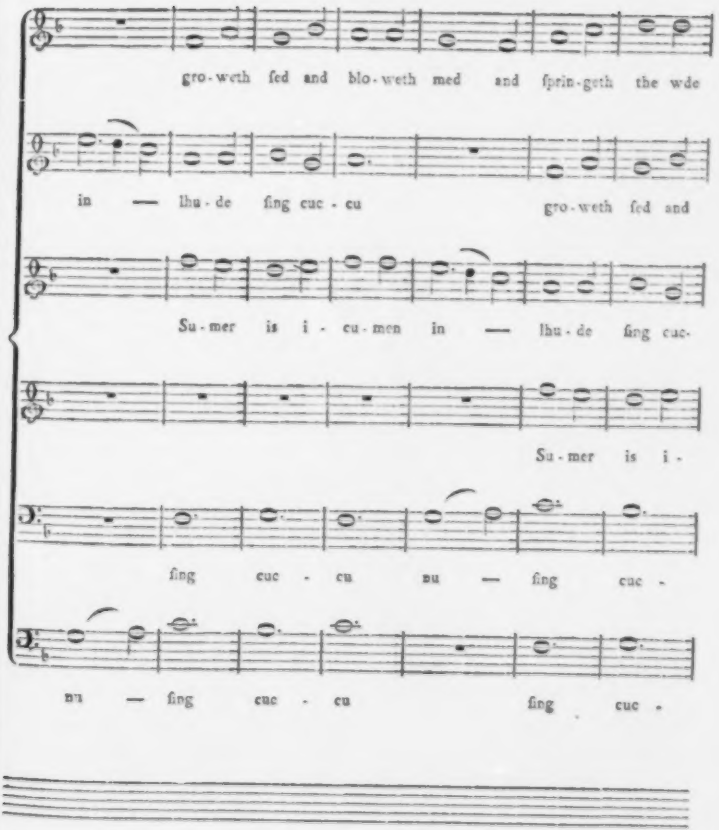
Hanc rotam cantare poſſunt quatuor ſocii. A paucioribus tamen quam a tribus, vel ſaltem duobus, non debet dici. Praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem ſic: Tacentibus caeteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam poſt crucem, inchoat alius: et ſic de ceteris. Singuli vero repauſent ad pauſationes ſcriptas, et non alibi: Spacio unius longae notae.

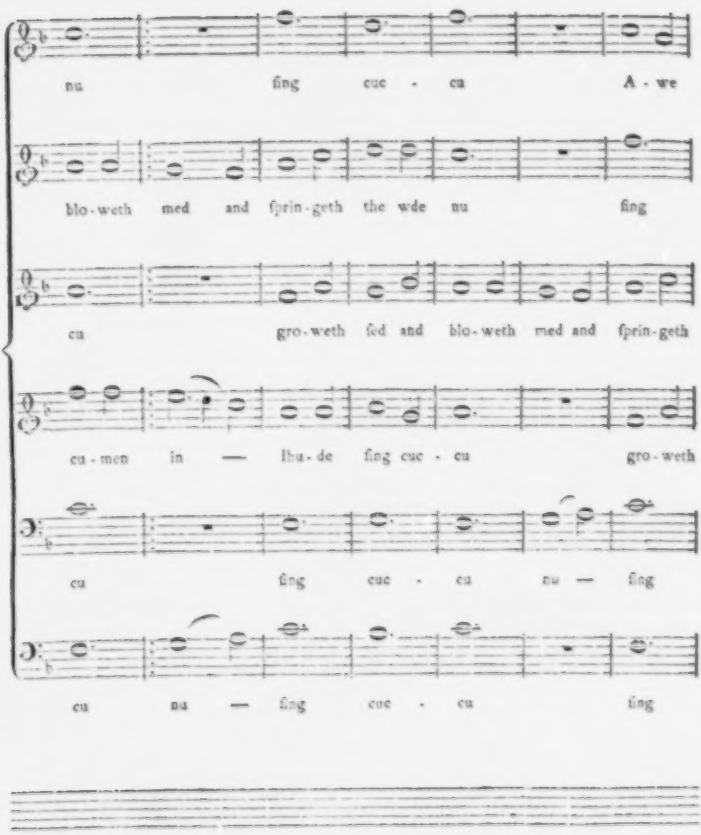


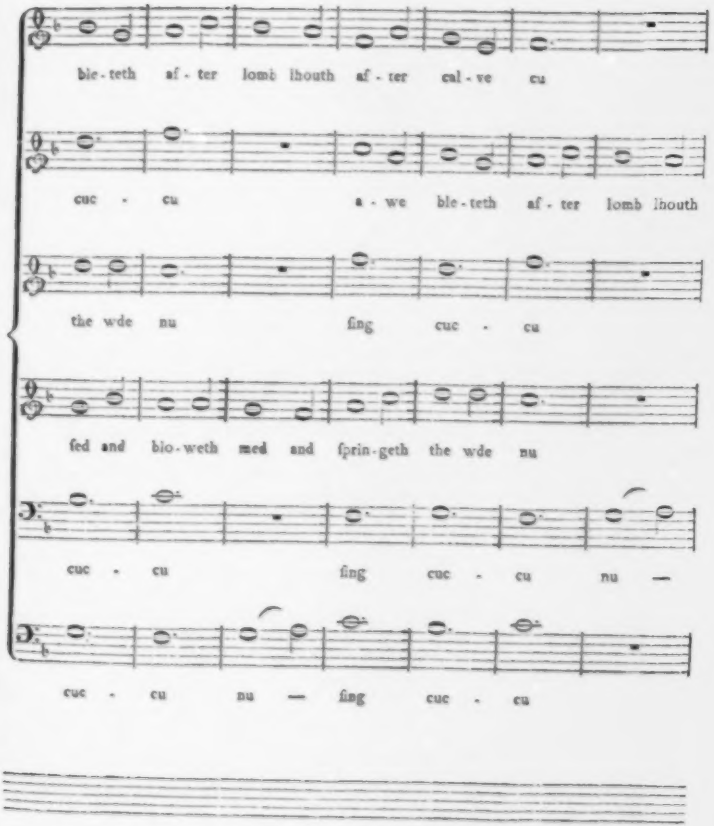
Nach der beygefügten Anweiſung würden die vier Hauptſtimmen, nebſt den beyden andern, die unter dem Namen *Pes* beygefügt ſind, folgende Harmonie zuſammen machen:

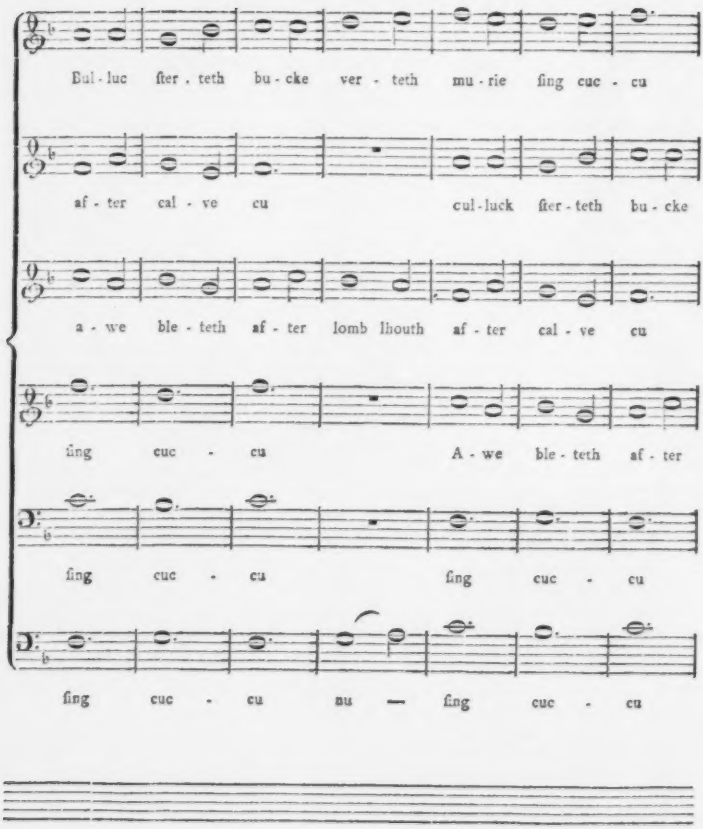
Canon im Einklang.

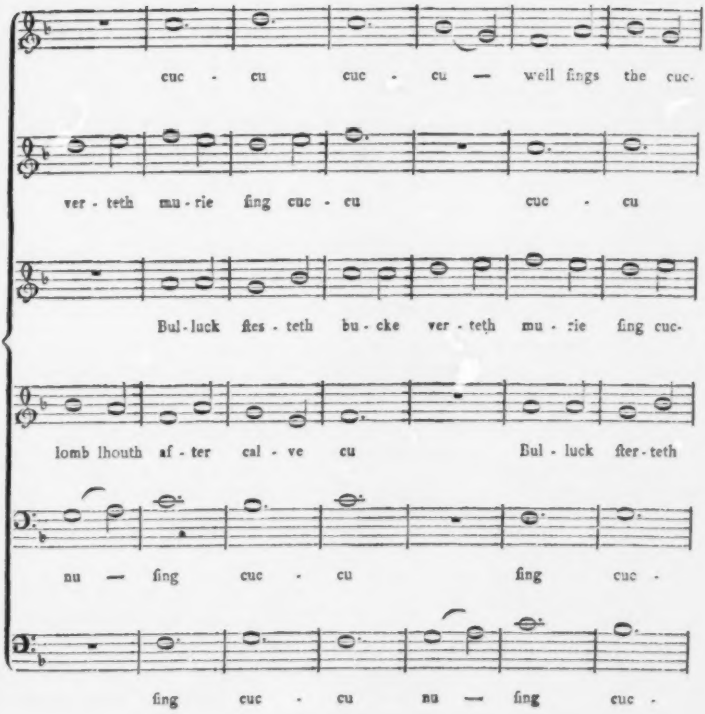


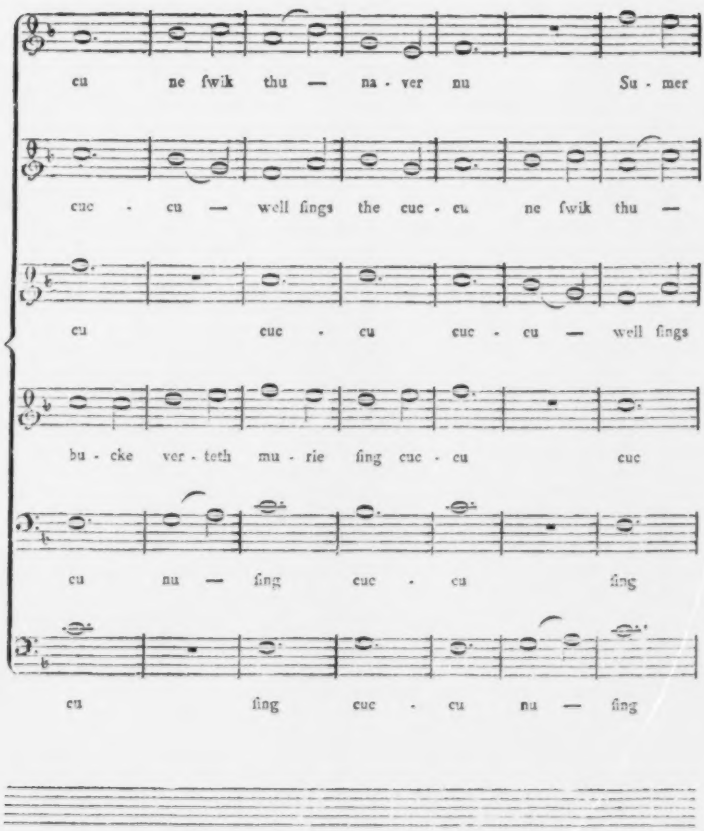

gro-weth ſed and blo-weth med and ſprin-geth the wde
in — lhu-de ſing cuc-cu gro-weth ſed and
Su-mer is i-cu-men in — lhu-de ſing cuc-
Su-mer is i-
ſing cuc-cu nu — ſing cuc-
nu — ſing cuc-cu ſing cuc-

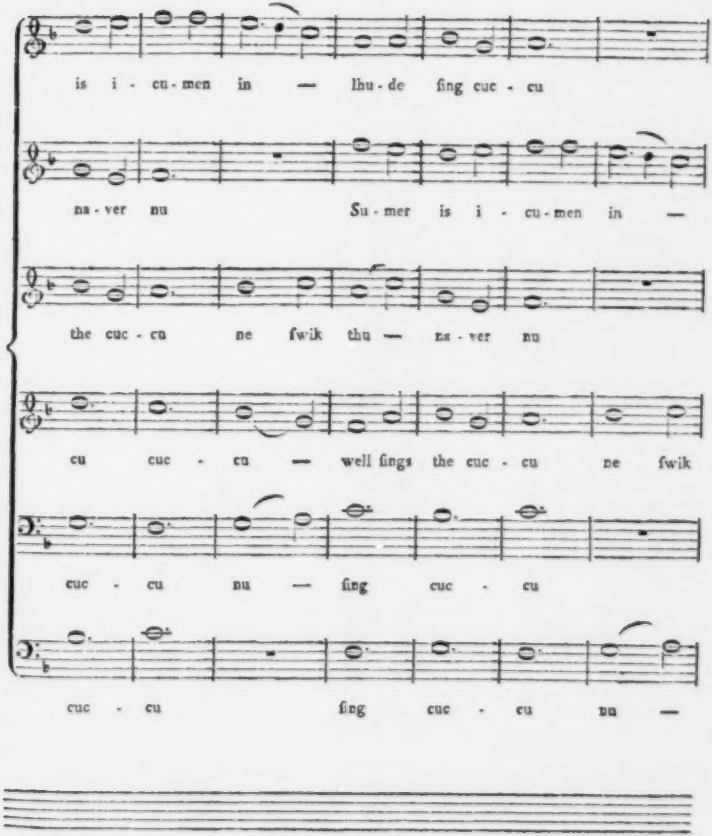

nu ſing cuc - cu A - we
blo - weth med and ſprin - geth the wde nu ſing
cu gro - weth ſed and blo - weth med and ſprin - geth
cu - men in — Ihu - de ſing cuc - cu gro - weth
cu ſing cuc - cu nu — ſing
cu nu — ſing cuc - cu ſing

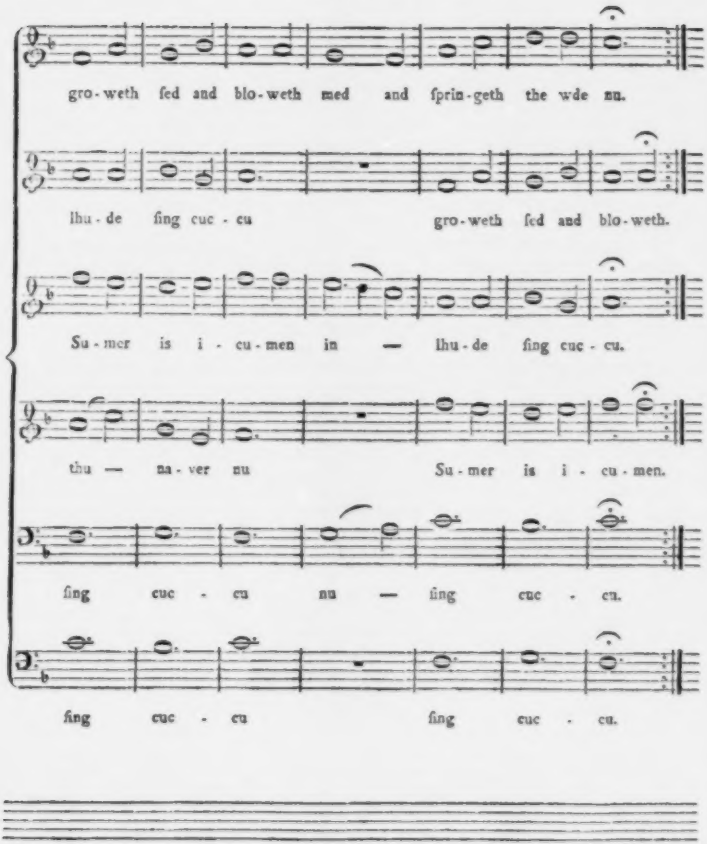

ble - teth af - ter lomb lhouth af - ter cal - ve cu
cuc - cu a - we ble - teth af - ter lomb lhouth
the wde nu ſing cuc - cu
fed and blo - weth med and ſprin - geth the wde nu
cuc - cu ſing cuc - cu nu —
cuc - cu nu — ſing cuc - cu


Sul - luc ſter . teth bu - cke ver - teth mu - rie ſing cuc - cu
af - ter cal - ve cu cul - luck ſter - teth bu - cke
a - we ble - teth af - ter lomb lhouth af - ter cal - ve cu
ſing cuc - cu A - we ble - teth af - ter
ſing cuc - cu ſing cuc - cu
ſing cuc - cu nu — ſing cuc - cu


cuc - cu cuc - cu — well ſings the cuc-
ver - teth mu - rie ſing cuc - cu cuc - cu
Bul - luck ſtes - teth bu - cke ver - teth mu - rie ſing cuc-
lomb lhouth af - ter cal - ve cu Bul - luck ſter - teth
nu — ſing cuc - cu ſing cuc -
ſing cuc - cu nu — ſing cuc -


cu ne ſwik thu — na - ver nu Su - mer
cuc - cu — well ſings the cuc - cu ne ſwik thu —
cu cuc - cu cuc - cu — well ſings
bu - cke ver - teth mu - rie ſing cuc - cu cuc
cu nu — ſing cuc - cu ſing
cu ſing cuc - cu nu — ſing


is i - cu - men in — lhu - de ſing cuc - cu
na - ver nu Su - mer is i - cu - men in —
the cuc - cu ne ſwik thu — na - ver nu
cu cuc - cu — well ſings the cuc - cu ne ſwik
cuc - cu nu — ſing cuc - cu
cuc - cu ſing cuc - cu nu —


gro-weth ſed and blo-weth med and ſprin-geth the wde nu.
lhu-de ſing cuc-cu gro-weth ſed and blo-weth.
Su-mer is i-cu-men in — lhu-de ſing cuc-cu.
thu — na-ver nu Su-mer is i-cu-men.
ſing cuc-cu nu — ſing cuc-cu.
ſing cuc-cu ſing cuc-cu.

Den Text zu dieſem Canon hält Burney für noch älter, als die Compoſition, und meint, er gehöre urſprünglich in Northumberland zu Hauſe. Nach der neuern Sprache würde er folgenden Inhalts ſeyn:

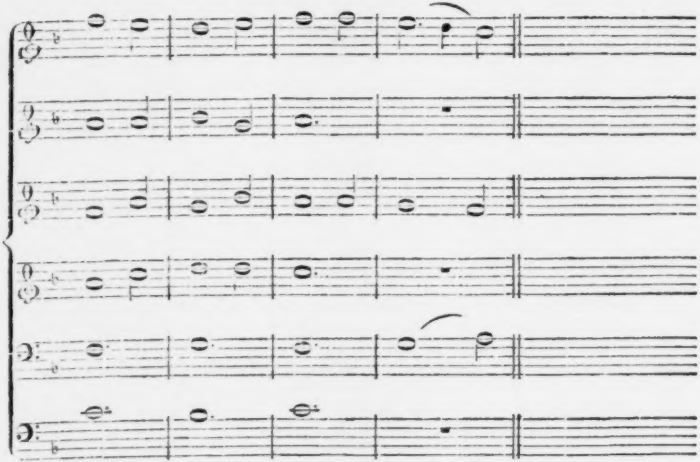
Sumer is a-coming in
Loud ſing cuckow.
Groweth ſeed,
And bloweth mead,
And ſpringeth the wood new.
Ewe bleateth after lamb;
Loweth after calf, cow;
Bullock ſterteth,
Buckè verteth,
Merry ſing cuckow.
Well ſing'ſt thou cuckow,
Nor ceaſe thou ever, now.

Aus dem Texte will Burney auch ſchließen, daß die Compoſition ebenfalls aus Northumberland herſtammen könne, weil *Giraldus Cambrenſis* den Einwohnern dieſes Landes den Gebrauch einer Art von Harmonie ſchon im zwölften Jahrhundert zugeſchrieben habe.[123]) Wäre gegen die Glaubwürdigkeit des Giraldus nichts zu erinnern, ſo möchte eine ſolche Vermuthung Statt finden können; allein ſeine eigenen Landsleute klagen über die Unzuverläſſigkeit ſeiner Nachrichten, und beſchuldigen ihn, er habe die ehrwürdigen Alterthümer der Länder, welche er beſchreibt, in Fabeln umgeſchaffen. Was klingt auch einer Fabel ähnlicher, als die Stelle in ſeiner Nachricht, nach welcher im nördlichen Theile von England ſchon die Kinder, ſo bald ſie anfangen ihre Stimmen zu gebrauchen, vielſtimmig mit einander ſingen?

Dieſer Canon mag indeſſen herkommen, woher er wolle, er iſt nicht ſeines innern Werthes, ſondern bloß ſeiner äußern Einrichtung wegen merkwürdig. Er dient zum Beweiſe, daß man in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, und höchſt wahrſcheinlich noch viel früher, die Form eines Cirkels-Canons ſchon gekannt, aber noch nicht Uebung und Biegſamkeit genug gehabt habe, mit der äußern Form zugleich eine reine Fortſchreitung der Harmonie zu verbinden. Wer die Leerheit und Unbehülflichkeit, ſo wie überhaupt den innern Gehalt dieſer Harmonie recht überſehen will, darf nur

123) In muſico modulamine non uniformiter ut alibi, ſed multipliciter multisque modis et modulis cantilenas emittunt, adeo ut in turba canentium, ſicut huic genti mos eſt, quot videas capita, tot audias carmina diſcriminaque vocum varia, in unam denique ſub B mollis dulcedine blanda conſonantiam et organicam convenientia melodiam. In Borealibus quoque majoris Britanniae partibus trans Humbrum, Eboraciique finibus Anglorum populi, qui partes illas inhabitant, ſimili canendo ſymphoniaca utuntur harmonia: binis tamen ſolummodo tonorum differentiis, et vocum modulando varietatibus, una inferius ſubmurmurante, altera vero ſuperni demulcente pariter et decantante. Nec artis tantum, ſed uſu longaevo et quaſi in naturam mora diutina jam converſo, haec vel illa ſibi gens hanc ſpecialitatem comparavit: Qui adeo apud utrasque invaluit et altas jam radices poſuit, ut nihil hic ſimpliciter, ubi multipliciter ut apud priores, vel ſaltem dupliciter ut apud ſequentes melliſe proferri conſueverit. Pueris etiam (quod magis admirandum) et fere infantibus (cum primum a fletibus in cantus erumpunt) eandem modulationem obſervantibus. Angli vero, quoniam non generaliter omnes, ſed boreales ſolum hujuſmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagienſibus, qui partes illas inſulae frequentius occupare et diutius obtinere ſolebant, ſicut loquendi affluitatem, ſic canendi proprietatem contraxerunt. *Cambrias deſcriptio*, cap. XIII.

einige Stimmen, ſo wie ſie nach ihren verſchiedenen Eintritten zuſammen treffen, unter einander ſetzen. Ich gebe hier nur die vier erſten Eintritte zur Probe:



In der Folge des Canons kommen Harmonien zum Vorſchein, die noch weit unbehülflicher und unreiner ſind.

§. 34.

Den deutlichſten Begriff von allem, was zur Harmonie dieſes Zeitalters gehöret, wird uns der ſchon ernähnte Johann Tinctor geben können, in deſſen Kopf es ſchon ungleich heller, als in den Köpfen ſeiner Zeitverwandten geweſen zu ſeyn ſcheint. Ornitoparchus, ein vorzüglicher muſikaliſcher Schriftſteller aus dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, zieht ihn in ſeinem *Micrologo Muſicae activae* (Lib. II. cap. 8.) allen vor, die je in der Muſik berühmt geweſen ſind.[124]) Es iſt daher ſehr zu beklagen, daß Gerbert ſein Werk vom Contrapunkt nicht in ſeine Sammlung muſikaliſcher Schriftſteller des Mittelalters aufgenommen hat, wir würden gewiß die Beſchaffenheit der Har-

124) „Ioannes Tinctoris, omnium, qui in muſica claruerunt, ſcriptor praeclariſſimus.“ Er iſt auch ein guter Mahler geweſen wie man aus einer Stelle des Lud. Guicciardini in ſeiner Beſchreibung der Niederlande ſehen kann, wo unter dem Artikel Nivelle geſagt wird: Hujus oppidi civis fuit fortunatus ille Ioannes Tinctor, Sacellanus primarius et ſymphoniarcha Ferdinandi, regis Neapolitani; cujus meminit inter illuſtres ſcriptores Trithemius, tamquam viri inſigniter docti, polygraphon, Muſici excellentis, et *praeclari pictoris.*

menle vor und in ſeinem Zeitalter am beſten daraus kennen lernen, da es abſichtlich und ausſchließend von dieſer Materie handelte. Jetzt müſſen wir uns mit den Erklärungen begnügen, die er in ſeinem Diffinitorio Terminorum muſicae unter andern auch von ſolchen Dingen gegeben hat, die in das Gebiet dieſer zu ſeiner Zeit noch neuen Kunſt gehören.

Das Wort Harmonie war zur Zeit Tinctors mit dem Worte Melodie noch gleichbedeutend. Melodia idem eſt quod armonia, ſagt er, und bey dem Worte Armonia heißt es bey ihm: eſt amenitas quaedam ex convenienti ſono cauſata. Auch das Wort Euphonie hat bey ihm dieſe Bedeutung. Die gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne und Stimmen wird daher von ihm *Contrapunctus* genannt, ſo wie ſie auch in der Folge genannt wurde. Seine Erklärung dieſes Wortes iſt folgende: „Contrapunctus eſt cantus per poſitionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus.“ Er iſt zweyerley, nehmlich ſimplex oder diminutus. Einfach iſt er, wenn beyde Noten, welche gegen einander geſetzt werden, von einerley Werth ſind. (Contrapunctus ſimplex eſt: dum nota vocis, quae contra aliam ponitur, eſt ejusdem valoris cum illa.) Die zweyte Art des Contrapunkts wird auf folgende Art erklärt: „Contrapunctus diminutus eſt: dum plures notae contra unam per proportionem inaequalitatis aut aequalitatis ponuntur, qui a quibusdam *floridus* nominatur.“

Von den Intervallen, welche im Contrapunkte gebraucht werden können, kennt Tinctor den Einklang, (welcher fons et origo omnium concordantiarum genannt wird,) die kleine und große Secunde, die große und kleine Terz, unter den Namen Ditonus und Semiditonus, die kleine und große oder übermäßige Quarte, drey Quinten, eine vollkommene, unvollkommene und übermäßige, die große und kleine Serte, die große und kleine Septime, drey Octaven, nehmlich die vollkommene, unvollkommene und übermäßige. Dieſe Intervallen werden der Ordnung nach in Con- und Diſcordantien abgetheilt. Eine Concordanz iſt eine dem Ohr angenehme Vermiſchung verſchiedener Töne (ſonorum diverſorum mixtura dulciter auribus conveniens.) Sie iſt zweyerley, nehmlich vollkommen und unvollkommen. Die vollkommenen ſind ſolche, von welchen nicht mehrere hinter einander weder auf- noch abſteigend folgen können. (Concordantia perfecta eſt, quae continue pluries aſcendendo vel deſcendendo fieri non poteſt, ut uniſonus, diapente ſub et ſupra quantum vis diapaſon.) Die unvollkommenen hingegen, nehmlich die Terzen und Serten können auf- und abſteigend auf einander folgen. (Concordantia imperfecta eſt, quae continue pluries aſcendendo vel deſcendendo fieri poteſt, ut ditonus, ſemiditonus, diapente cum tono et diapente cum ſemitonio ſub et ſupra quantum vis diapaſon.) Von den Diſcordantien wird weiter nichts geſagt, als daß ſie ihrer Natur nach dem Gehör unangenehm ſind. (Discordantia eſt diverſorum ſonorum mixtura naturaliter aures offendens.) Es verſteht ſich aber von ſelbſt, daß alle Intervallen, welche nicht unter den vorher angegebenen Conſonanzen begriffen ſind, Diſſonanzen ſeyn müſſen. Noch iſt hier zu bemerken, daß das Wort Diaphonie beym Tinctor mit Diſcordanz einerley Bedeutung hat. (Diaphonia idem eſt quod discordantia.) Man kann daraus ſchließen, wie ſehr man in den früheſten Zeiten an Geſänge im Einklang gewöhnt geweſen ſeyn muß, da man diejenigen Intervallen, welche nachher für vollkommene Concordantien gehalten wurden, nehmlich Octaven, Quinten und Quarten, noch für Diſcordantien hielt, und ihnen den nehmlichen Namen gab, den nachher wirkliche Diſſonanzen erhalten haben.

Wie viele Stimmen man in dieſer Zeit gebraucht habe, iſt aus dem Tinctor nicht zu erſehen. Man findet nur das Wort *Duo* bey ihm, welches eine Compoſition bedeuten ſoll, worin nur zwey Stimmen gegen einander geſetzt ſind. (Duo eſt cantus duarum tantum partium relatione ad invicem compoſitus.) Das nur beweiſt, daß man ſchon eine weit größere Anzahl von Stimmen mit einander verbunden haben muß, obgleich nur wenige Benennungen von ſolchen verſchiedenen Stimmen

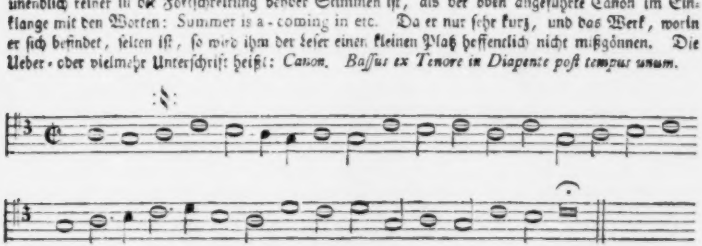
im Diffinitorio vorhanden ſind. Von der höchſten Stimme heißt es bloß: *Supremum* eſt illa pars cantus compoſiti, quae altitudine caeteras excedit; und vom Tenor wird geſagt: *Tenor* eſt cujusque cantus compoſiti fundamentum relationis. Statt des Altes kommt ein Contratenor vor, welcher tiefer als die höchſte Stimme, aber höher oder eben ſo hoch, bisweilen ſogar tiefer ſeyn ſoll, als der wirkliche Tenor. (*Contratenor* eſt pars illa cantus compoſiti, quae principaliter contra tenorem facta inferior eſt ſupremo, altior autem aut aequalis aut etiam ipſo tenore inferior.) Der Tenor wurde alſo hier als die Grundſtimme angeſehen, und deßwegen nichts von derjenigen Grundſtimmen geſagt, welche nachher den Namen Baß, oder auch bisweilen Baſis erhielt.

Der Compoſitionsarten, welche aus den angeführten Intervallen und Stimmen zuſammen geſetzt wurden, ſind nur ſehr wenige von Tinctor angegeben. Ob unter dem Worte *Cantilena* eine Compoſitionsart zu verſtehen iſt, welcher mehrere Stimmen beygefügt worden, iſt nicht aus der Erklärung deſſelben zu erſehen. Nach dieſer wurde ein kleiner Geſang darunter verſtanden, welchem allerley Texte, am meiſten aber Texte verliebten Inhalts untergelegt waren. (Cantilena eſt cantus parvus, cui verba cujuslibet materiae, ſed frequentius amatoriae ſupponuntur.) Mit dem Worte Motette iſt man der Erklärung des Tinctors nach in ähnlicher Unwiſſenheit. Motetum eſt (ſagt er) cantus mediocris, cui verba cujusvis materiae, ſed frequentius divinae ſupponuntur. Man ſieht hieraus nichts weiter, als daß *Cantilena* ein weltliches, *Motetum* aber ein geiſtliches Lied bedeutete; wie man aber in der harmoniſchen Begleitung dabey verfuhr, läßt ſich nicht daraus errathen.

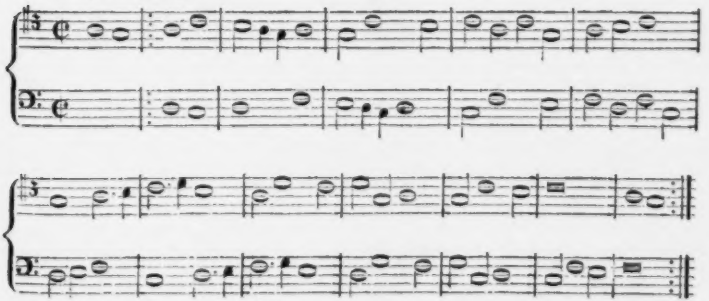
Aber der Kreis- oder Zirkel-Canon, wie man ihn nennen will, iſt zu Tinctors Zeiten ſchon allgemein bekannt geweſen. Die im Diffinitorio befindliche Erklärung läßt ſogar vermuthen, daß man ſchon ſehr verſchiedene Arten deſſelben gekannt haben müſſe. Nach dieſer Erklärung iſt der Canon eine Regel, die verſteckte Abſicht eines Componiſten zu errathen. (Canon eſt regula voluntatem compoſitoris ſub obſcuritate quadam oſtendens.) Man kann hierunter nichts anderes verſtehen, als die Zeichen, durch welche die Folge oder der Eintritt der Folge-Stimmen ſowohl der Zeit als den Intervallen nach beſtimmt wird. Auch hatte man andere Hülfsmittel, wodurch die Art der Folge in den verſchiedenen Eintritten der Stimmen angedeutet wurde. Man ſchrieb nehmlich gewiſſe Worte über die Noten, welche eigentlich der Canon oder die Regel waren, wonach ſich die Folge-Stimmen richten mußten. Z. B. Trinitatem in unitate veneremur; Sit trium ſeries una; Nigra ſum, ſed formoſa; Cancrizat; Creſcit oder decreſcit in duplo, triplo etc.; Deſcende gradatim; Digniora ſunt priora; I prae, ſequar: inquit cancer; Vndecies canito pauſas linquendo priores; Contraria contrariis curantur etc. Solcher und noch mehrerer Mittel bediente man ſich ſchon ſehr frühe, um die Stimmen zu verſtecken, und Kopfbrechen zu erregen. Der ſchon erwähnte Ornitoparchus, welcher dem Zeitalter des Tinctors ſehr nahe war, und deſſen muſikaliſche Werke ſämmtlich in Abſchriften beſeſſen zu haben ſcheint, wie man aus den häufigen Citaten ſchließen kann, die ſich im Micrologo Muſicae activae finden, giebt eine ähnliche Erklärung vom Canone. „Eſt igitur (ſagt er) canon, imaginaria praeceptio, ex poſitis non poſitam cantilenae partem eliciens. Vel eſt regula argute cantus ſecreta revelans.“ Man hat ſogar ſchon die ſo genannten Räthſel-Canones (Canon aenigmaticus) gekannt, denn nicht nur die Worte: regula argute cantus ſecreta revelans (mit Scharfſinn einen geſchloſſenen oder geheimen Canon auflöſen) geben dieß zu verſtehen, ſondern auch der Zuſatz des Ornitoparchus: „Canonibus autem utimur ſubtilitatis, brevitatis ac tentationis gratia,“ ſcheint es zu beweiſen. Wenn man nun noch überdieß alles weiß, daß aus ſolchen Künſten lange Zeit hindurch Geheimniſſe gemacht wurden, daß die Ausübung der Theorie ſtets vorging, daß folglich nach der allergrößten Wahrſcheinlichkeit die canoniſchen Künſte lange vorher vorhanden ſeyn

mußten,

mußten, ehe ſie öffentlich gelehrt werden konnten, ſo werden wir wohl nicht ſehr irren, wenn wir annehmen, daß ſchon lange vor Tinctors Zeiten ſolche Künſte von den Praktikern getrieben worden ſeyn mögen. In den Zeiten des Ornitoparchus, nehmlich im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, war man wenigſtens ſchon ſo weit gekommen, daß man ſich nicht bloß an den Canon im Einklange hielt, ſondern auch canoniſche Nachahmungen in andern Intervallen machen konnte. Er giebt ſelbſt eine Probe eines zweyſtimmigen Canons in der Unterquinte, der zwar noch kein Meiſterſtück, aber doch unendlich reiner in der Fortſchreitung beyder Stimmen iſt, als der oben angeführte Canon im Einklange mit den Worten: Summer is a-coming in etc. Da er nur ſehr kurz, und das Werk, worin er ſich befindet, ſelten iſt, ſo wird ihm der Leſer einen kleinen Platz hoffentlich nicht mißgönnen. Die Ueber- oder vielmehr Unterſchrift heißt: *Canon. Baſſus ex Tenore in Diapente poſt tempus unum.*



Auflöſung.



Man hat ſchon ſehr frühe ſogar Canones per augmentationem oder diminutionem gemacht. Tinctor erklärt wenigſtens das Wort *diminutio* völlig ſo, daß man dadurch auf eine ſolche Vermuthung gerathen muß. Nach ihm iſt die Diminution eine Verwandlung eines großen Satzes in einen kleinen, (Deminutio eſt alicujus groſſi cantus in minutum redactio.) Was iſt ſie bey uns anders? Was bedeuten die vorher angeführten Worte: Creſcit oder decreſcit in duplo, triplo etc. anders? Und wenn man einmal einzelne Sätze diminuiren konnte, warum ſollte man dieſes Kunſtſtück nicht auch in

canoniſchen Nachahmungen angebracht haben? Dieß iſt um ſo mehr zu vermuthen, da man in dieſem Zeitalter noch nicht Gewandtheit genug zu eigenen, freyen Erfindungen hatte, folglich beynahe gezwungen war, ſeine Zuflucht zu ſolchen Künſten zu nehmen. Man mußte an Stühlen und Bänken gehen, weil man noch nicht allein gehen konnte.

Dem Worte *Fuga* hat man, wie ebenfalls aus Tinctors Diffinitorio erhellt, mit dem Worte Canon einerley Bedeutung gegeben. Sie wird daſelbſt als Einerleyheit der Theile eines Geſangs in Rückſicht auf Werth, Namen und Form, bisweilen auch in Rückſicht auf die Stelle der Noten und Pauſen erklärt. (Fuga eſt idemtitas partium cantus quoad locum notarum et pauſarum ſuarum.) Dieß iſt ein Canon im Einklange. Von der Fuge nach unſerer Art, in welcher von den verſchiedenen Arten der Nachahmung ein freyerer und nur in Rückſicht auf den Führer (Dux,) Gefährten (comes) und Widerſchlag (repercuſſio) ein beſtimmter Gebrauch gemacht wird, ſcheint man noch gar nichts gewußt zu haben. Dieß iſt auch ſehr begreiflich, weil deſto größere Gewandtheit erfordert wird, je freyer wir handeln wollen. Obgleich die Fuge dem Componiſten noch immer Feſſeln anlegt, ſo iſt er doch bey ihr nicht vom Anfange bis ans Ende gefeſſelt, wie beym Canon, ſondern hat die Freyheit, unter vielen möglichen Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptſatzes nach Belieben und nach Geſchmack eine Auswahl zu treffen. Wir finden daher nicht nur im Zeitalter des Tinctors, ſondern noch lange nach ihm nichts von der eigentlichen Fuge. Man wußte noch keinen ſo freyen und mannigfaltigen Gebrauch von den canoniſchen Künſten zu machen, wie in der eigentlichen Fuge geſchehen muß, und alle Compoſitionen, die man aus dem ſechzehnten und einem guten Theil des ſiebenzehnten Jahrhunderts unter dieſem Namen findet, ſind Canones, nicht aber das, was neuere Muſiklehrer periodiſche Fugen genannt haben, wobey es auf einen Führer, Gefährten, Widerſchlag, auf Gegen- und Zwiſchenharmenien, ſo wie auf eine genaue Kenntniß des doppelten Contrapunkts ankommt. Etwas unſern periodiſchen Fugen Aehnliches unter dem Namen *Fughe ſciolte* wurde zuerſt von Zarlino gelehrt. Es waren aber Secunden- Terzen Quarten- Serten- Septimen- und Octaven-Fugen. Unſere Quinten-Fugen, die ihrer Einrichtung nach eine weit reichere und mannigfaltigere Modulation veranlaſſen, und ſich dadurch einer freyern Compoſition nähern, ſind erſt dann bekannt geworden, als man beſſer unterſcheiden und überhaupt Urtheil und Geſchmack in den Compoſitionen anwenden gelernt hatte. Proben von den älteſten Contrapunktiſten werden in der Folge näher zeigen, wie weit man in allen dieſen Künſten bis auf Gafors Zeiten, oder bis auf den Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts gekommen war. Man hat zu allen Zeiten manches in den Künſten ausgeübt, wovon in den Lehrbüchern nichts zu finden war.

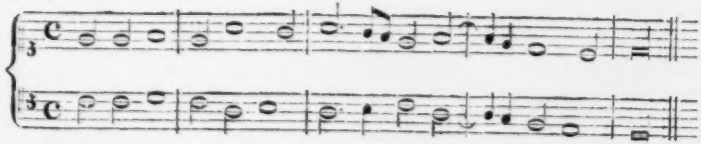
§. 35.

Man mag indeſſen ſo viele Arten von Nachahmungen und canoniſchen Künſten gekannt haben, als man wolle, ſo ſind ſie doch alle nur äußere Formen, die allenfalls auch ohne Reinigkeit in der Harmonie Statt finden können. Die Reinigkeit der Harmonie, oder richtige Verbindung und Fortſchreitung der Intervallen iſt daher ein Hauptſtück, auf welches geſehen werden muß, wenn man den Grad der Vollkommenheit oder Ausbildung beſtimmen will, welchen dieſe neue Kunſt am Ende des funfzehnten Jahrhunderts erreicht hatte. Was Franco, de Muris, Marchettus von Padua und Proſdocimus de Beldomandis hierin gelehret und geleiſtet haben, wiſſen wir ſchon; nach ihnen iſt Franchinus Gafor unſtreitig der erſte, welcher dieſe Kunſt des reinen Satzes wiederum um einige Schritte weiter gebracht hat. Vom Canon und von der Fuge, oder überhaupt von den canoniſchen Künſten ſagt er in ſeiner Practica muſicae nichts: man findet ſie nicht einmal darin genannt, viel weniger werden ſie gelehret. Er hält ſich bloß an die Hauptſache, an die reine Fortſchreitung

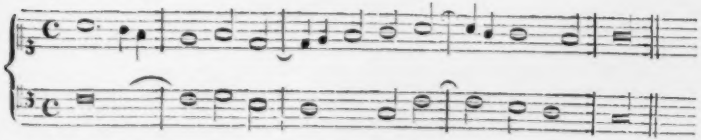
der Harmonie, ohne welche kein Tonſtück gut ſeyn kann, die Form deſſelben ſey, welche ſie wolle. Ein kurzer Auszug aus dem dritten Buche ſeines unter dem Titel Practica muſicae bekannten Werks wird dem Leſer den Gehalt ſeiner hierher gehörigen Lehren anſchaulicher machen.

Das erſte Kapitel dieſes dritten Buchs handelt de Contrapuncto et ejus elementariis vocibus. (Iſt eine Art von Einleitung, welche mit der Bemerkung geſchloſſen wird, daß eine künſtlich geordnete Harmonie, wenn ihr auch Wohlklang fehle, dennoch weit beſſer ſey, als eine unordentliche.) Kap. 2. De natura et denominatione ſpecierum contrapuncti. (Contrapunkt und Intervall wird hier als gleichbedeutend gebraucht. Die angegebenen Gattungen des Contrapunkts in dieſem Sinne, oder die dazu brauchbaren Intervallen ſind der Einklang, die Terz, Quinte, Sexte, Octave, Decime, Duodecime, Terzdecime, Quintdecime, Decimaſeptime, Decimanone und die Vigeſime.) Kap. 3. De octo mandatis ſive regulis contrapuncti. (Die ältern Tonlehrer gaben als Contrapunktsregel an, daß eine jede Compoſition mit einer vollkommenen Conſonanz anfangen müſſe. Dieſe Regel, ſagt Gafor, ſey nicht nothwendig, ſondern willkührlich, denn die Vollkommenheit finde ſich nicht im Anfange, ſondern im Ende der Dinge. Daher ſey von den meiſten Componiſten der Anfang ihrer Compoſitionen auch mit unvollkommenen Conſonanzen gemacht worden.[125]) Er giebt folgende Proben ſolcher Anfänge in der Terz, Sexte und Decime:

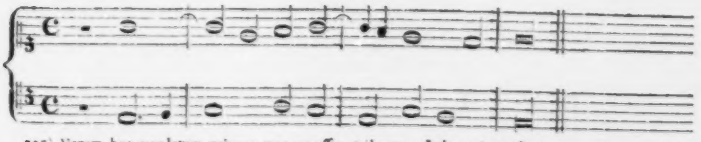
a)



b)



c)

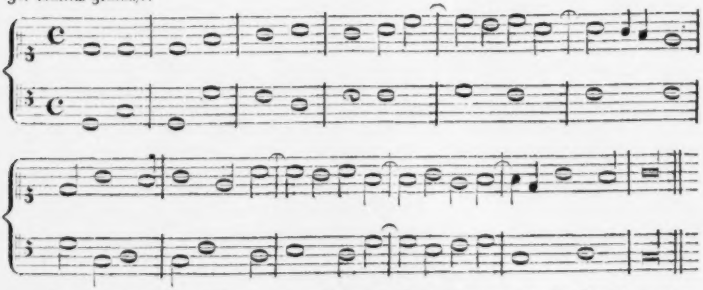


125) Verum hoc mandatum primum non neceſſa- tribuunt. Inde et imperfectis concordantiis cantilenam eſt, ſed arbitrarium: namque perfectionem in earum exordia plerique inſtituerunt, cunctis rebus non principiis ſed terminationibus at-

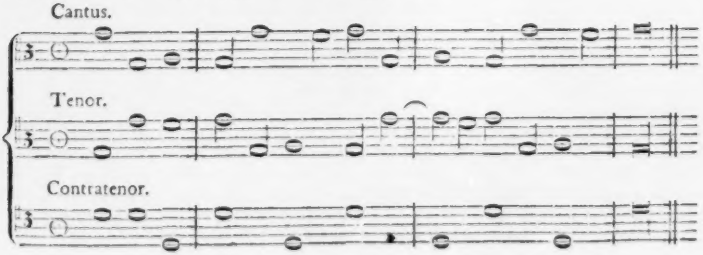
Die zwente Regel betrifft das Verbot mehrerer unmittelbar auf einander folgenden vollkommenen Conſonanzen. Sie heißt: „duae perfectae ſpecies ejusdem generis non poſſunt conſequenter et immediate ſimul aſcendendo vel deſcendendo in cantilena conſtitui.“ Gafor rechnet hierher den Einklang, die Octave oder Quintadecime, die Quinte oder Duodecime, und fügt hinzu, daß dieſe Regel nicht willkührlich ſey und gar keine Ausnahme zulaſſe. (Haec enim regula non arbitraria eſt, ſed legalis: omnem penitus exceptionem rejiciens.) Jedoch ſind einige der Meinung, wird fortgefahren, daß zwey Quinten mit einander auf- und abſteigen können, wenn ſie von zweyerley Art ſind, z. B. a-e und h-f.

Nach der dritten Regel ſoll zwiſchen vollkommene Conſonanzen von einerley Art, wenigſtens eine unvollkommene Conſonanz, nehmlich eine Terz oder Serte geſetzt werden.

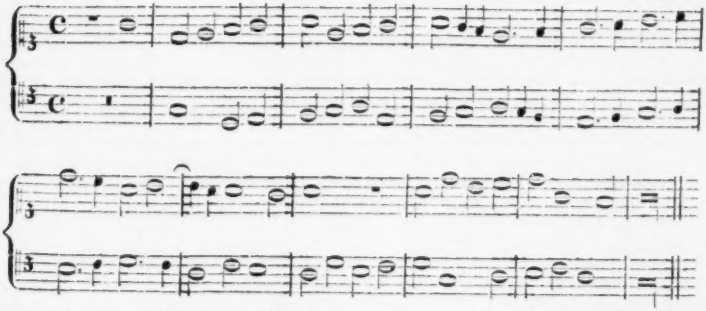
Die vierte Regel erlaubt, mehrere vollkommene Conſonanzen auf- und abſteigend auf einander folgen zu laſſen, wenn ſie nur von verſchiedener Art ſind. So kann die Quinte auf den Einklang oder auf die Octave, und die Octave auf die Quinte folgen ꝛc. Durch folgendes Beyſpiel wird dieſe Regel deutlich gemacht:



Nach der fünften Regel können zwey vollkommene Conſonanzen von einerley Art hinter einander geſetzt werden, wenn ſie ſich gegen einander bewegen. Z. B.

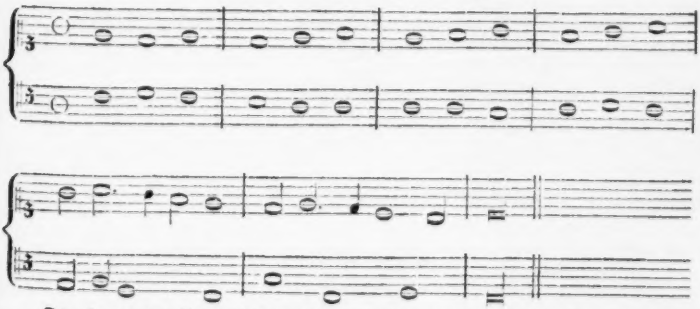


Die ſechſte Regel lehrt, daß ſich die verſchiedenen Stimmen eines Geſangs überhaupt gegen einander bewegen ſollen, ſo daß, wenn der Diſkant ſteige, der Tenor falle und ſo umgekehrt. Z. B.



Man ſieht aus dieſem Beyſpiele, daß Gafor die canoniſche Nachahmung gekannt hat, ob er ihrer gleich nicht ausdrücklich erwähnt, und ſie hier nur der Gegenbewegung wegen anführt. Doch nennt er dieſe Art ein Fliehen der Stimmen in einerley Bewegungen und Figuren. (Quod potiſſimum evenit, quum partes cantilenae ſeſe invicem iisdem motibus fugant atque figuris.)

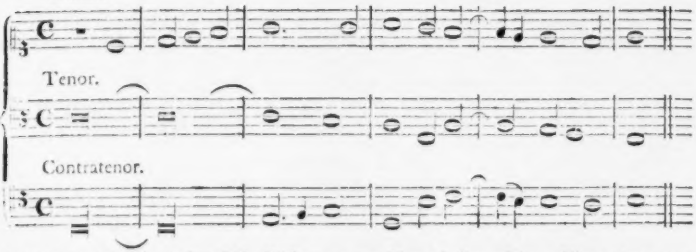
Die ſiebente Regel lehrt die Fortſchreitungen aus unvollkommenen in vollkommene Conſonanzen, und empfiehlt ebenfalls verſchiedene Bewegungen der Stimmen gegen einander. Das hierher gehörige Beyſpiel iſt härter und ſchwerfälliger als die vorhergehenden. Z. B.



Die achte und letzte Regel endlich ſchreibt vor, daß jeder Geſang mit einer vollkommenen Conſonanz geſchloſſen werden ſoll. Hierbey wird bemerkt, daß es den Venetianern eigen geweſen ſey,

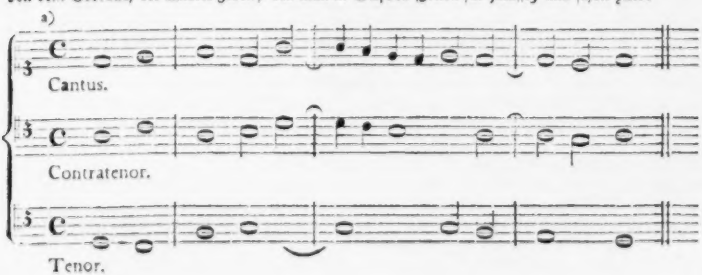
im Einklang zu ſchließen, daß aber in andern Schulen der Muſik am häufigſten mit der Octave oder Doppeloctave geſchloſſen werde.)

Kap. 4. Quae et ubi in contrapuncto admittendae ſunt discordantiae. (Man ſieht zwar aus dieſem Kapitel, daß zur Zeit Gafors ſchon Diſſonanzen im Contrapunkte gebraucht wurden; aber auch zugleich, wie vorſichtig und behutſam man noch damit umging. Nicht einmal in der Dauer der Semibrevis durften ſie frey anſchlagen, ſondern mußten bloß in Rückungen und im Durchgange vorkommen. (Quae vero per ſyncopam et ipſo rurſus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto.) Und ſelbſt hier durften ſie den Werth einer Semibrevis nicht überſteigen. Gafor giebt hiervon folgendes Beyſpiel:

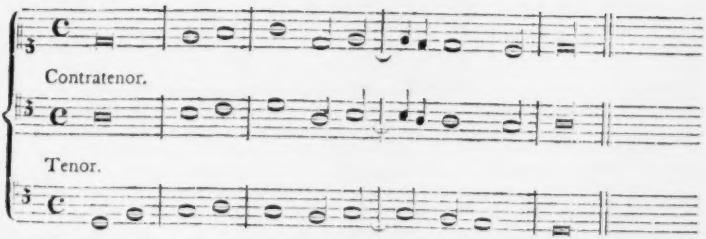


ſagt aber ausdrücklich, daß er ſolche Diſſonanzen nur ſelten erlauben würde. (Has ego raro concederem admittendas.) Hier werden Dunſtable, Binchois, Dufay und Braſart als ſolche Componiſten angeführt, die ſich kein Bedenken gemacht haben, dieſe Diſſonanzen zu gebrauchen. Von einigen hier vorkommenden Diſſonanzen geſteht indeſſen Gafor doch, daß man ſie zulaſſen müſſe, und ertragen könne.)

Kap. 5. De conſentanea ſuavitate Quartae. (Folgende zwey Beyſpiele werden einen Begriff von dem Gebrauch der Quarte geben, den man in Gafors Zeiten für zuläſſig und ſchön hielt:

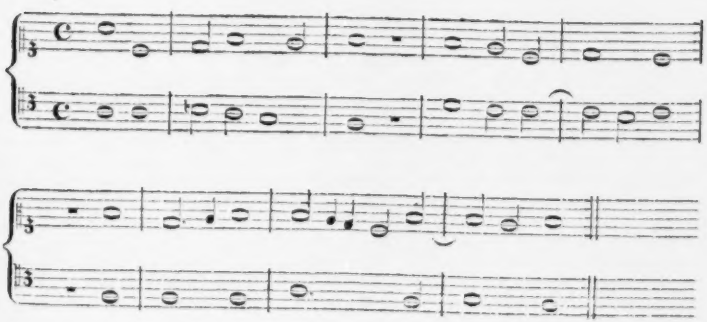


b) Cantus.



Kap. 6. Quare Quarta inter medium ſonum et acutiorem concordat: discordatque inter medium et graviorem. Kap. 7. De conformitate et diverſitate tertiae et ſextae. (Die gegebenen Beiſpiele vom Gebrauch der Terzen und Sexten werden hinlänglich zeigen, was in dieſem Kapitel gelehrt wird.) Siehe a, b, c.

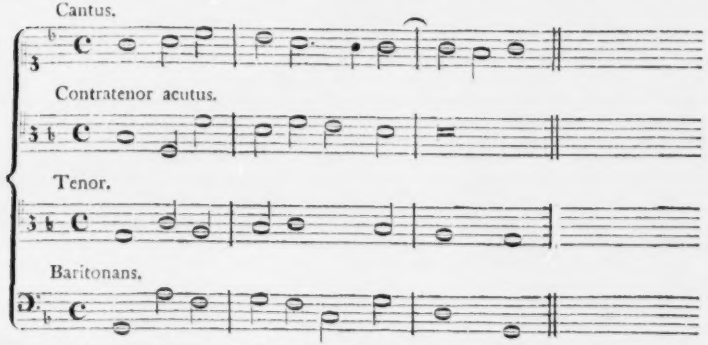
a)



b) c)

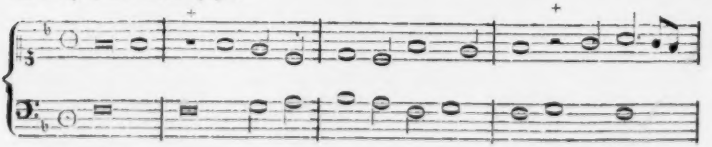
Kap. 8. De denominatione extremorum ſonorum in concordantiis. Kap. 9. Alterna intentione ſpecierum atque remiſſione diverſa contrapuncti diſponuntur elementa. Kap. 10. De diver-

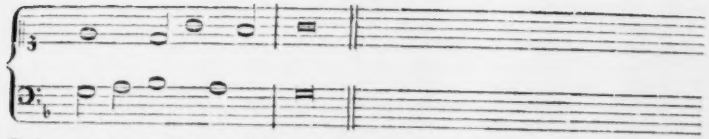
ſitate figurationis ſonorum in contrapunctos (Es wird hier geſagt, daß der Tenor oder die Hauptmelodie in Choralnoten von einerley Werth, der dazu geſetzte Contrapunkt aber mit Figuralnoten geſchrieben werde. Dieß findet nicht bloß in einfachen oder planen, ſondern auch im gebrochenen oder verzierten Contrapunkt Statt. Die Sänger ſolcher Contrapunkte werden hier einige Male *Organizantes* genannt, woraus man ſieht, daß dieſer alte Ausdruck zur Zeit des Gafors noch nicht abgekommen war.) Kap. 11. De Compoſitione diverſarum partium contrapuncti. (Bey drey Stimmen ſoll der Tenor und Diſkant in der Octave, der Contratenor aber dazwiſchen in der Quinte ſtehen. Wenn hingegen eine vierte Stimmen hinzu kommt, ſo ſoll ſie die Terz über dem Tenor, auch allenfalls über dem Contratenor nehmen, ſo daß die Terz gegen den Tenor zur Decime wird. Die tiefſte Stimme wird *Baritonans* genannt. Die übrigen Cantus, Contratenor acutus und Tenor. Um die verſchiedene Einrichtung dieſer vier Stimmen zu zeigen, werden einige vierſtimmige Beyſpiele gegeben, die zugleich als Proben des Gaforiſchen reinen Satzes angeſehen werden können. Hier iſt das erſte:



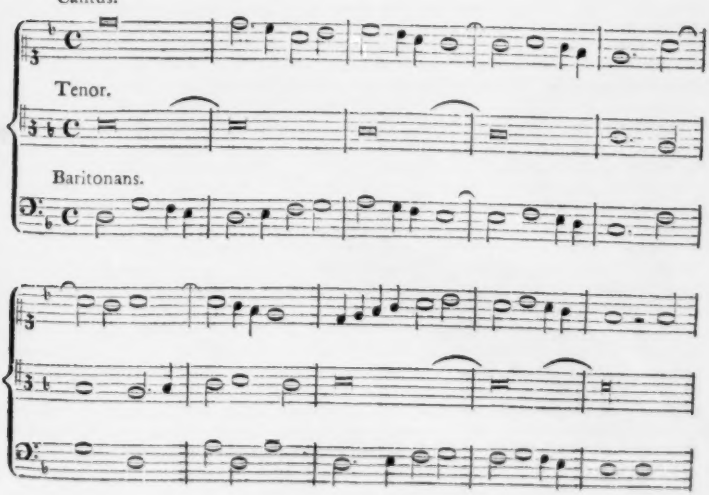
Wer noch eine fünfte Stimme hinzu ſetzen wolle, wird am Schluſſe dieſes Kapitels geſagt, müſſe ſie, den Regeln des Contrapunkts gemäß, den übrigen Stimmen wechſelsweiſe beyfügen.)

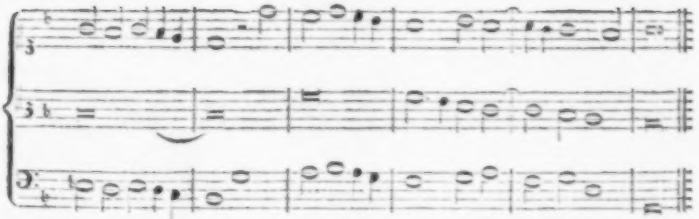
Kap. 12. De conſimilibus perfectis concordantiis in contrapuncto conſequenter tolerandis. (Wenn die vollkommenen Conſonanzen auf einer Stelle bleiben, ſo können mehrere hinter einander geſetzt werden. Doch will Gafor in der einen Stimme eine Pauſe dazwiſchen geſetzt wiſſen, wie die mit + bezeichneten Stellen zeigen:





Einige wollten jedoch ſelbſt dieſes Hülfsmittel nicht gelten laſſen, und verwarfen überhaupt alle zugleich auf- und abſteigende Fortſchreitungen in vollkommenen Conſonanzen. Am Schluß dieſes Kapitels kommt Gafor von der Hauptmaterie ab, und ſchlägt eine Art zu contrapunktiren vor, nach welcher der Baritonans ſtets mit dem Diſcante in Decimen gegen den Tenor geht. Dieſer Art, welche hier celeberrimus quidam in contrapuncto proceſſus genannt wird, ſollen ſich Tinctor, Wilh Guarnerius, Joſquinus, Gaſpar, Alexander Agricola, Loyſet, Obrecht, Brumel, Iſaac und die übrigen beſten Componiſten jener Zeit häufig bedient haben. Die Probe, welche Gafor von dieſer Art giebt, iſt zwar nicht vortrefflich; da ſie aber zeigt, was man in dieſer Zeitperiod für vorzüglich ſchön gehalten hat, ſo will ich die Mühe der Entzifferung nicht ſcheuen, um ſie dem Leſer in verſtändlichen Noten mitzutheilen.

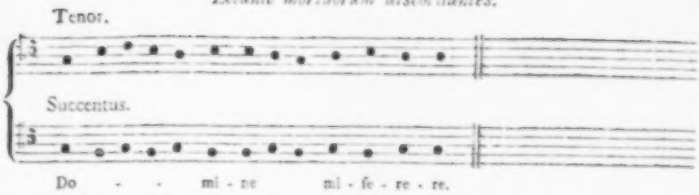




Kap. 13. De ficta muſica contrapuncto. Hier iſt vom Gebrauche des ♭, ♮ und ♯ die Rede. Das ♭ wollten einige als ein Zeichen gebrauchen, durch welches derjenige Ton, vor welchem es ſtund, um die Hälfte eines kleinen halben Tones erniedrigt werden ſollte. (Sunt et qui appoſitione huius ſigni ♯ notulam cui apponitur deprimi volunt minimo dieſeos intervallo) Sonſt wird unter Muſica ficta nichts anders verſtanden, als nach dem Gehör einen Ton höher oder tiefer zu ſingen, als er eigentlich vorgeſchrieben iſt. Die alten Muſiklehrer ſagen, dieß geſchehe um eine Tonart im Schreiben rein und unverändert zu erhalten, und nicht den Schein zu haben, als ſey man in eine fremde Tonart gegangen. Daher ſollten dieſe Erhöhungen oder Erniedrigungen nicht durch Zeichen angedeutet werden, damit man die Veränderungen der Tonart wenigſtens nicht ſehen möchte. Geſungen ſollten ſie aber werden. *Pro dura vero mollis ponatur* (ſagen ſie) und ſo umgekehrt, *furtim tamen* (ſagte ſchon der h. Bernhard,) *ne contra ſimilitudinem alterius toni aſſumere videatur.* Dieſe Muſica ficta hat viele Verwirrungen und Irrthümer veranlaßt. Es iſt von den meiſten Schriftſtellern der letzten Jahrhunderte mißverſtanden worden, was eigentlich damit gemeint ſey. Man hat daher ſtets geglaubt, die ältern Componiſten hätten bey ihren Modulationen in verwandte Tonarten kein ſo genanntes Semitonium Modi gebraucht. Sie ſungen es allerdings, aber ſie ſchrieben es nicht. Eben ſo iſt es mit verſchiedenen andern Intervallen gegangen, die ebenfalls nach dem Gange der Melodie erhöht oder erniedrigt werden mußten, ohne vorgeſchrieben zu ſeyn. Man ſieht, wie wichtig die Kenntniß dieſer erdichteten Muſik iſt, wenn man alte Compoſitionen richtig leſen, und richtig beurtheilen will. Die Regeln, welche die Alten dabey beobachten, welche aber Franchinus zur nicht erklärt hat, ſollen in der Folge am gehörigen Orte nähere Erläuterung erhalten.

Kap. 14. De falſo Contrapuncto. (Unter dem falſchen Contrapunkt wird genau genommen ein ſolcher verſtanden, in welchem lauter Diſſonanzen, als die große und kleine Sekunde, die große und kleine Quarte, die Septime und die None gegen einen andern Geſang geſungen werden. Dieſe Diſſonanzen ſind aller angenehmen Harmonie, ihrer Natur und ihren Verhältniſſen nach zuwider. (Quae ab omni penitus ſuavis harmoniae ratione et natura disjuncta ſunt.) Die Ambroſianer ſollen ſich die es falſchen Contrapunkts in ſpottiſchen Balladen und in einigen Todtenmeſſen bedient, und vergnügt haben. Ambroſius habe ihn ſelbſt *eingeführt*. Gefor ſchame ſich zwar, ihn zu beſchreiben; quem quoniam ab omni modulationis ratione ſejunctus eſt, me pudet deſcribere) man muß ihn aber doch kennen lernen, um zu wiſſen, wie ſehr die Menſchen bisweilen von aller Natur abweichen können. Ein einzelner Sänger ſingt nehmlich eine Melodie, neben welcher zwey oder drey, die Töne der nehmlichen Melodie eine Secunde, Quarte, Septime ꝛc. höher oder tiefer zugleich mitſingen. Gafor giebt zwey Proben dieſes falſchen Contrapunkts; die kleinſte wird hier genug ſeyn.

Letanie mortuorum discordantes.



Der Regel nach werden diese Contrapunkte wenigstens im Einklang geschlossen; hier ist aber dem Ohr auch sogar diese Beruhigung nicht gegönnt.)

Kap. 15. Quomodo se regere debet cantor, dum cantat. (Sind Regeln für Sänger, von welchen die meisten noch in unseren Zeiten anwendbar sind. Sie betreffen theils den Ausdruck des Gesangs nach dem Inhalte des Textes, theils auch das äußere Benehmen der Sänger.)

§. 36.

Die kleinen, bisher beygebrachten Notenbeyspiele, mit welchen die Schriftsteller ihre Contrapunktslehren deutlich machen wollten, können zwar schon einen Begriff von dem Grade von Reinigkeit geben, die man in der Verbindung einzelner Accorde anzuwenden wußte, von der Verbindung ganzer Sätze hingegen, und von den Formen ganzer Tonstücke lehren sie uns noch nichts. Zu dieser letztern Kenntniß zu gelangen, müssen wir die Werke der Contrapunktisten oder der Praktiker aufsuchen, die aus diesem Zeitraume, nehmlich bis ans Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch vorhanden sind.

Von den allerältesten Praktikern, nehmlich von Wilhelm Dufay und Binchois, die nach Tinctors Nachricht den Contrapunkt zuerst in Frankreich ausgeübt haben sollen, ist nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden. Von Dufay findet sich beym Adam de Fulda, welcher sich einen herzoglichen Musicus nennt, und sein in der Gerbertschen Sammlung (Tom. III.) befindliches Werk de Musica im Jahre 1490. geschrieben hat, eine Stelle, woraus man sehen kann, daß ihm zu seiner Zeit verschiedene Verbesserungen in musikalischen Dingen zugeschrieben worden sind. Es wird nehmlich in dieser Stelle von dem geringen Umfange des Guidonischen Tonsystems geredet, und gesagt, es habe von den neuern Musikern aus Noth erweitert werden müssen. Einige haben drey Töne in der Höhe hinzu gesetzt, Dufay aber drey Töne in der Tiefe. „Similiter (heißt es) lichanos, hypate, et parypatemeson diapason inferius mensuralis musicae gratia per venerabilem Guilhelmum Duffay adinventae." Ferner heißt es von ihm an eben dem Orte: „Cujus compositio nostris magnum dedit initium formalitatis, vulgo manerum dictum. Nam ipse primus regulis contentus non immerito limites est superpressus in transpositione, cum instrumentis perutile sit ac eorum sciolis, quorum caussa plus credimus admissum fore." Gerbert glaubt mit Recht, es müsse heißen: regulis non contentus, wie auch aus einer andern Stelle des nehmlichen Schriftstelles im achten Kapitel des zweyten Theils deutlich zu sehen ist. „Transfluxis vero temporibus (heißt es hier) acutis ingeniis, subtiliores esse ceperunt musici, manu, et *Guidonis* praeceptis non contenti, sed cantum totiens quotiens transponentes invenerunt infra Gama plures voces adjiciendas esse, similiter supra ⁊ la plures associandas voces. Cujus rei venerabilem Guilhelmum *Duffay* inventorem

exstitisse credo, quem ad unum moderniores musici omnes imitantur." Pet. Gregorius (*Syntax. art. mirabil.* lib. 12. cap. 1.) redet nur von dem F, welches Dufay der alten Scala beygefügt und unter das G gesetzt habe.

Dieß alles klingt recht löblich, und kann uns von den musikalischen Verdiensten des Dufay einen guten Begriff machen. Aber ein Schüler des Josquinus, mit Namen Adrian Petit Coclicus, welcher, als er schon ein alter Mann war, wie er selbst in der an die Nürnbergische Schuljugend gerichteten Vorrede sagt, ein *Compendium Musices* (Norimb. 1552. 4.) geschrieben hat, setzt ihn unter die mathematischen Musiker, die alles mit Regeln überhäufen, Schwierigkeiten machen, lange dabey verweilen, und den wahren Zweck der Musik nie erreichen. Die Aufschrift dieses Kapitels heißt: *de Musicorum generibus.* Der Verfasser nimmt viererley Gattungen an. Unter die erste Gattung rechnet er diejenigen, welche musikalische Dinge zuerst erfunden haben; außer dem Orpheus, Boethius und Guido, werden hier auch Ockeghem (Ockenheim,) Jacob Obrecht, Alexander als bloße Theoretiker genannt. (Hi autem tantum Theorici fuerunt.) Die zweyte Klasse faßt die mathematischen Musiker in sich. Die hieher gehörige Stelle ist folgende: „Secundum genus est eorum qui sunt Mathematici, quorum compositiones, nemo est, qui non ferat. At hi verum Musices finem non sunt assequuti. Nam etsi hujus artis vim intelligunt, et etiam componunt, non tamen ornant suavitatem, et dulcedinem cantus, et quod pejus est, cum vellent artem inventam latius propagare, et illustriorem reddere, denigrarunt eam potius, et obscurarunt. In docendis enim praeceptis et speculatione nimis diu manent, et multitudine signorum, et aliis rebus accumulandis, multas difficultates afferunt, et diu atque multum disceptantes, nunquam ad veram canendi rationem perveniunt. Ex quibus sunt, *Io. Geyslin*, *Io. Tinctoris*, *Franchinus*, *Dufay*, *Busnoe*, *Bachoi*, *Caronti* et complures alii. „Wenn Coclicus nicht selbst ein so guter Theoretiker wäre, wie er sich in seinem Compendio gezeigt hat, so sollte man denken, dieß wäre die Sprache eines gemeinen Praktikers, wie sie noch in unsern Zeiten sehr häufig gegen solche Künstler, die Wissenschaft und Ausübung mit einander verbinden, geführt wird. Allein Coclicus scheint auf keine Weise von solcher Art gewesen zu seyn, und wollte zwar Theorie, aber keine trockene, unfruchtbare und unanwendbare haben. Dieß sieht man aus seinen folgenden Klassen. In die dritte werden die allervortrefflichsten Musiker gerechnet, die gleichsam die Könige der übrigen sind, die nicht bloß lehren, sondern die Theorie und Ausübung aufs beste mit einander verbinden, die Eigenschaften aller Compositionen kennen, all Leidenschaften auszudrücken wissen, und was bey einem Musicus das höchste ist, deßwegen von jedermann bewundert werden, weil ihre Compositionen wirklich nur allein der Bewunderung werth sind. In tertio genere sunt Musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges, qui non in arte docenda haerent, sed theoriam optime et docte cum practica conjungunt, qui cantuum virtutes, et omnes compositionum nervos intelligunt, et vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, et quod in Musico summum est, et elegantissimum vident, et in omnium admiratione sunt, quorum cantilenae, vel solae sunt admiratione dignae." Unter diesen giebt Coclicus dem Josquinus den ersten Platz: Inter hos facile princeps fuit Iosquinus de Pres, cui ego tantum tribuo, ut eum omnibus caeteris praeferam." Die übrigen in diese Klasse gehörigen Componisten, welche peritissimi Musici et artificiosissimi Symphonistae genannt werden, sind: *Petrus de Larue*, *Brunel*, *Henricus Isaac*, *Ludovicus Senfel*, *Adrian Willarth*, *Le Brun*, *Concilium*, *Morales*, *La Fage*, *Lerithier*, *Nicolaus Gombert*, *Crequilon*, *Champion*, *Iaquet*, *Pipelore*, *Nicolaus Palen*, *Courtois*, *Meyster Ian*, *Lupi*, *Lupus*, *Clemens non Papa*, *Petrus Massenus*, *Iacobus de Buis etc.*

Endlich enthält die vierte Klaſſe diejenigen, welche in der dritten Klaſſe gebildet werden, die Regeln der Kunſt kennen, ſelbſt gut componiren und aus dem Stegreif über einen Choralgeſang einen Contrapunkt machen können, aber alles dieß dazu anwenden, um zum Vergnügen der Menſchen recht zierlich und ſchön zu ſingen und zu ſpielen. Dieſe übertreffen in der Ausübung alle übrigen, haben den wahren Zweck der Kunſt erreicht, und ſind unter allen am beliebteſten. Man ſieht, daß dieß die eigentlichen Virtuoſen ſind. Solche ſind die Belgier, die Picardier und Gallier vorzüglich, zuzet Cocleus weiter fort, denen es faſt natürlich iſt, alle andere zu übertreffen, die daher auch faſt allein in den Kapellen des Papſtes, des Kaiſers, des Königs von Frankreich und einiger andern Fürſten angenommen werden.

Noch beſtimmter, wenigſtens in der Angabe der Zeit, redet Hermann Finck in ſeiner Practica muſica [726]) von dem Werthe verſchiedener Componiſten aus den frühern Jahrhunderten. In der ſeinem Werke vorgeſetzten Einleitung *de Muſicae inventoribus* ſagt er von Orpheus, Mercur ꝛc. daß ſie ſeiner Meinung nach die Muſik nicht erfunden, ſondern ſie nur durch neue Vorſchriften verbeſſert haben. Nach ihnen, fährt er fort, ſind gleichſam neue Erfinder geweſen, die unſern Zeiten näher kommen, als: Johann Geiſling, Franchinus, Johann Tinctoris, Duſai. Buſnoe. Buchot, Caronte ꝛc. die, ob ſie gleich ſelbſt componirt haben, ſich doch mehr mit der Speculation und den muſikaliſchen Regeln beſchäftigten, und viele neue Zeichen ausdachten. (Qui etiamſi ipſi quoque compoſuerunt, plus tamen in ſpeculatione et docendis praeceptis operae poſuerunt, et multa nova ſigna addiderunt.*) Herauf wird geſagt, ums Jahr 1480. und etwas nachher ſeyen aber andere, weit vortrefflichere Componiſten erſtanden, nehmlich ſolche, welche Theorie und Ausübung auf eine klügliche Weiſe mit einander verbanden. Unter dieſe wird gerechnet, Heinrich Finck, vermuthlich des Verf. Vater, der aber einen harten Styl hatte (qui non ſolum ingenio, ſed praeſtanti etiam eruditione excellit, durus vero in ſtylo.) Um eben dieſe Zeit blühte auch Joſquinus de Pratis, welcher ein wahrer Vater der Muſik genannt werden könne, und viel geleiſtet habe. Er habe an Feinheit und Annehmlichkeit viele übertroffen, ſey aber in ſeiner Compoſition etwas leer geweſen, weil er zwar ſehr künſtliche Fugen erfunden, ſich aber vieler Pauſen dabey bedient habe. (Antecellit enim multis in ſubtilitate et ſuavitate, ſed in compoſitione nudior, hoc eſt, quamvis in inveniendis fugis eſt acutiſſimus, utitur tamen multis pauſis.* Aehnliche vortreffliche Componiſten ſind Pkekem, Obrecht, Petrus de la Rue, Brumelius, Henricus Iſaac, die theils vor, theils mit dem Joſquin zugleich gelebt haben. (Qui partim ante Joſquinum, partim cum illo fuerunt.*) Kurz nachher folgten Thomas Stolzer, Stephanus Mahu, Benedictus Ducis und viele andere. Unter die Componiſten ſeiner eigenen Zeit, nehmlich in die erſte Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, rechnet Herm. Finck den Nicolaus Gombert, einen Schüler des Joſquinus. Dieſer ſoll allen Muſikern den Weg zu Fugen und zur ſcharfſinnigen Bearbeitung derſelben gezeigt haben, und der Urheber einer von der vorhergehenden völlig verſchiedenen Muſik ſeyn. Er vermied die Pauſen, und ſeine Compoſition war voll von Harmonie und Fugen. (Qui omnibus Muſicis oſtendit viam, imo ſeminam ad quaerendas fugas ac ſubtilitatem, ac eſt autor Muſices plane diverſae a ſuperiori. In enim vitat pauſas, et illius compoſitio eſt plena cum conſonantiarum tum fugarum.*) Dieſem Gombert werden an die Seite geſtellt: Thomas Crequi-

726) Der vollſtändige Titel heißt: *Practica muſica 1556. 4. Alphabete.* Dieſer Herm. Finck war ums Jahr 1551. Capellmeiſter beym König Alexander in Polen, konnte alſo wohl wiſſen, wie es mit der Compoſition in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts beſchaffen war.

lon, Jacobus Clemens non Papa, Dominicus Phinot. („Qui praestantissimi, excellentissimi, subtilissimique, et pro meo judicio existimantur imitandi.“) Ferner: Cornelius, Canis, Lupus Hellinc, Arnolt de Prug, Verdelot, Adrian Vuilbart, Gossen Junckers, Petrus de Machicaurt, Johann Castileti, Petrus Massenus, Mattheus Lemeistre, Archadelt, Jacobus Vaet, Sebastian Hollander, Eustachius, Barbion, Johann Crespel, Josquin Baston ꝛc. Diese und viele andere wollte Finck in einem andern Buche beurtheilen, und daselbst vieles von dem Leben und Studien sowohl der ältern als neuern Componisten, was er nicht allein selbst gesehen und gelesen, sondern auch von andern gehört hatte, beyfügen. („Hos ego et alios etiam, quorum hic non feci mentionem, in alio libello recensebo. Ibique multa de vita et studiis ipsorum, tam veterum quam recentiorum quantum quidem non solum ipse vidi aut legi, sed etiam ex aliorum relatu cognoscere potui, adjiciam.“) Wahrscheinlich ist diese Absicht nicht ausgeführt worden. Wäre sie es, und man könnte das Werk noch habhaft werden, so würden wir gewiß manche Nachrichten von den ältesten Contrapunktisten finden, die uns jetzt fast gänzlich mangeln.

Nach der Classifikation des Herm. Finck würden also Johann Geisling, Franchinus, Johann Tinctor, Dufai, Busnoe, Buchot und Caronte unter die frühesten Theoretiker gehören, an deren Compositionen die Welt nicht viel verloren hätte. Hingegen müßten die Compositionen des Heinrich Finck, des Josquinus de Pratis, Okekem, Obrecht, Petrus de la Rue, Brumel, Heinrich Isaac, Thomas Stolzer, Stephan Mahu und Benedict Ducis sämmtlich noch ins funfzehnte Jahrhundert gehören, folglich zur Kenntniß der Musik dieses Zeitraums für uns am wichtigsten seyn. Eben dahin müssen noch Guarnery, Gaspar, Alexander Agricola und Loyset gehören, weil sie in der Practica Musicae des Franchinus ebenfalls schon als vortreffliche Componisten angeführt werden. Johann Spatarius, ein Gegner des Franchinus, der aber auch schon im Jahre 1491. seinen musikalischen Lehrer Bartolomäus Ramus gegen Nic. Burtius vertheidigte, erwähnt ebenfalls dieser alten Componisten mit Lob. Unter die ältern rechnet er einen *Ioan. di Ubrede*. Den Josquin nennt er *optimo de li compositori del tempo nostro*. An einem andern Ort des nehmlichen Werks nennt er ihn *Iosquin de Spiriet* und gesellt ihm den *Gaspar* bey, die beyde *dignissimi Compositori* seyn sollten. Die Zahl der ins funfzehnte Jahrhundert gehörigen Componisten würde also durch den *Ioa. Spataro* mit dem Ioa. di Ubrede vermehrt worden seyn.

§. 37.

Glücklicher Weise sind von den meisten dieser Componisten noch verschiedene Proben auf unsere Zeiten gekommen, und, was zwar merkwürdig, aber sehr begreiflich ist, gerade von denen, welche von den angeführten Schriftstellern als die vorzüglichsten gerühmt werden, die größte Anzahl. Die Erfindung der Buchdruckerkunst in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts wurde für die Musik eben so wohlthätig, als sie es für andere Wissenschaften geworden ist. Sie dehnte sich bald auch auf die Verbreitung der damals am meisten geachteten Notenwerke aus, fing zwar erst gegen Endedes Jahrhunderts damit an, bedurfte aber kaum funfzig Jahre, um so weit zu kommen, ganze Sammlungen von solchen Compositionen verbreiten und auf die Nachwelt bringen zu können. Das Diffinitorium des Tinctors von 1483, welches wahrscheinlich die erste gedruckte musikalische Schrift ist, hat noch gar keine Noten, des Hugo von Reutlingen Flores musicae omnis cantus Gregoriani vom Jahr 1488. hingegen schon eine große Menge derselben, jedoch noch keine Figuralnoten. Die ältesten Figuralnoten, so weit sich aus den auf unsere Zeiten gekommenen Werken urtheilen läßt, finden sich in Gafors Practica utriusque cantus vom Jahre 1496. Sie scheinen aber in Holz geschnitten zu seyn, wie sich aus der Plump-

heit und Verſchiedenheit der Größe derſelben vermuthen läßt. Erſt im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts ſcheint man darauf gekommen zu ſeyn, ordentliche Typen für Figuralnoten zu erfinden. Man ſchreibt dieſe Erfindung dem *Ottavio Petrucci* da Fossembrone zu (Ottavio de Petrucci, Uomo di grand' ingegno, il quale fu il primo inventore di stampar la Musica. *Assemi* di Boldena Osservazioni etc. pag. 160.,) welcher ſchon 1502. einige Meſſen von *Pierre de la Rue*, und 1508. Meſſen von verſchiedenen Componiſten (Missae diverſorum Auctorum) zu Venedig gedruckt und öffentlich bekannt gemacht hat. In der zweyten Sammlung ſind enthalten: Meſſen von Joſquinus, die er für die päpſtliche Kapelle zwiſchen der Jahren 1471. und 1484. componirt hatte, Meſſen von *Pierre de la Rue*; von Anarontius Fevin oder Fevin (wie er von Glareanus genannt wird,) von Robert de Feren, von Pierſon, von Johann Mouton, von Obrecht, Philipp Baſſiron, Brumel, und Gaſpar oder Gaſpard. Im Jahre 1512. ging Petrucci nach ſeinem Geburtsort Foſſembrone im Kirchenſtaat zurück, und erhielt vom Papſte Leo X. ein Privilegium auf zwanzig Jahre, wodurch er berechtigt wurde, blos dieſer Zeit ganz allein Figuralcompoſitionen und Orgelſtücke drucken zu dürfen. Das Privilegium iſt vom Cardinal Bembo unterzeichnet. Hierauf erſchienen im Jahre 1513. und 1516. drey Bücher von den Meſſen des Joſquinus zu Foſſembrone, ſodann im Jahre 1519. vier Sammlungen von lateiniſchen Motetten mit vier und fünf Stimmen, deren vorzüglichſte Componiſten Joſquinus, Carpentras, Mouton, Adrian Willaert, Conſtantius Feſta ꝛc. ſind. Dieſe Sammlungen ſind jetzt ſehr ſelten geworden, und vielleicht bloß noch in einigen der älteſten Bibliotheken in Europa vorhanden. Von der Beſchaffenheit dieſes erſten Drucks in Figuralnoten wird uns nichts geſagt; indeſſen iſt zu muthmaßen, daß er, wie alle erſte Verſuche, noch ſehr unvollkommen geweſen ſeyn wird. Das päpſtliche Privilegium ſcheint aber in der ganzen Chriſtenheit die beſtimmten zwanzig Jahre hindurch ſeine volle Gültigkeit gehabt haben; denn bis nach Verlauf dieſer Jahre findet man nicht, daß irgendwo in Europa eine ähnliche Sammlung von Figuralcompoſitionen veranſtaltet worden wäre. Dagegen waren aber die Noten-Typen in einigen muſikaliſchen Gebetbüchern Deutſchlands ſchon im Jahre 1512. ſo ſauber und ſcharf, daß man ſich wundern muß, wie in ſo kurzer Zeit ein ſo hoher Grad von Vollkommenheit hat erreicht werden können. Das erſte muſikaliſche Werk, welches mit ſo ſaubern Figuralnoten gedruckt worden, ſchien das Opuſculum rarum ac insigne rerum muſicarum von Johann Froſch aus Strasburg zu ſeyn, wo es auch bey Peter Schöffer und Matthias Apiarius gedruckt iſt. Wenigſtens iſt mir kein älteres von dieſer Art zu Geſicht gekommen. [127])

So wie man nun einmal auf dieſen Weg gekommen war, und durch das päpſtliche Privilegium Petrucci's Concurrenten kaum vor der Ausgabe von 1518. und 1526. die er zu Fabriano gedruckt haben ſoll. Der Verf., welcher eigentlich von der Cycken hieß, war nach Foppens Bibl. Belg. P. II. p. 1102. zu Mecheln in großem Anſehen. (Valuit gratia apud Mediolanenſes.) Seine Herzoge waren Maximilian und Franz Maria Sforza, die ihr Vater Ludwig Maria zum Nachfolger Maximilians nach Wien geſchickt hatte, als ihm die Franzoſen Mailand entriſſen, und wovon der jüngere ſogar den Rektorat der Wiener Univerſität annahm. Von der Cycken wird vermuthlich dem Kaiſer ſelbſt angenehm geweſen ſeyn, der nach Caſparinen (vide pag. 404.) Muſicen ſingulari amator war, und die erſten Meiſter von allen Art an ſeinem Hofe hatte. (Quod vel hinc maxime patet, quod nullo annorum decurſu principes omnes ac omni genere muſicos,

127) In Denis Buchdruckergeſchichte wird folgendes ältere Werk von dieſer Art angezeigt: Opuſculum Muſices perquam honeſtiſſimum. In Gregoriana et figurativa, atque Contrapunctu ſimplici perutilissimum: omnibus cantu oblectantibus valde, ac neceſſarium. per Synonymum Hedychorium in Argentina Comparatum Durum. Mediocritell. conſectum. Mit folgenden Verſen:

Quem Lector Catholici Solennes Modica Phoebo:
Et tenuem Lalii reſidere voce modos.
Munus Lege: et ſpes cumulus blandum Orpheo:
Inferus putarit ducere et ipſe ferum.

Das Werk hat viele Notenſiguren (wahrſcheinlich in Holzſchnitt?) und ſchließt: Impreſſum Vienne in Officina honeſti et prudentis viri Ioannis Winterburg. In Kalend. Iunii: ab anno virginalis partus 1513. 4.

legium nicht mehr gehindert wurde, fing man bald in Deutſchland, Frankreich, Italien und in den Niederlanden an, einen häufigen Gebrauch von dieſer Erfindung zu machen, und ganze Sammlungen von Compoſitionen nicht nur der damals lebenden, ſondern auch ſchon lange verſtorbener Meiſter, deren Andenken noch nicht erloſchen war, zu veranſtalten. Zu Nürnberg kam ſchon 1537. eine ſolche Sammlung unter dem Titel: *Novum et inſigne opus muſicum ſex, quinque, ac quatuor vocum, ex praeſtantiſſimis hujus artis magiſtris collectum etc.* heraus. In den übrigen Europäiſchen Ländern ſind ähnliche Sammlungen um einige Jahre ſpäter erſchienen. Am früheſten ſind die Niederlande nachgefolgt, wo ſchon im Jahre 1544. eine Sammlung alter Franzöſiſcher Compoſitionen mit fünf und ſechs Stimmen gemacht und zu Antwerpen gedruckt wurde.

Nicht nur in dieſen Sammlungen, ſondern auch in einigen muſikaliſchen Lehrbüchern dieſes Zeitraums ſind nun die Proben enthalten, welche von den älteſten Meiſtern des Contrapunkts noch vorhanden ſind. Von der letztern Art iſt hauptſächlich das *Dodecachordon* des Heinr. Lorit. Glarean vom Jahre 1547. wichtig, weil es gerade von den älteſten zum Theil noch ins funfzehnte Jahrhundert gehörigen Meiſtern nicht nur Compoſitionen, ſondern auch die merkwürdigſten Lebensumſtände derſelben enthält. Donius (*de praeſtantia muſicae veteris*, pag. 54.) wirft zwar dem Glarean vor, er habe eine zu große Meinung von der Vollkommenheit der Muſik vor ſeinem Zeitalter gehabt. „Et tu nobis (ſagt er) *Glareane* perſuadebis, centum annorum curriculo (totidem enim fere anteceſſerunt aetatem tuam primi illi figurati cantus, ut vocant, repertores, quique alii rem muſicam inſtaurare ceperunt) ad ſummum hujus facultatis apicem perventum eſſe? Praeſertim cum indocti plane, ac ſemibarbari ii auctores exſtiterint, atque ejusmodi fuerit ſaeculum illud, quod a Chriſti Salvatoris ortu quartum decimum numeratur, propter *Italiae* bella et calamitates, ut, quod acerrimi vir ingenii *Alexander Taſſonius* in ſermone illius temporis animadverſit, non magnum ſane incrementum amoeniora haec ſtudia capere potuerint.“ Es iſt aber nicht von Italiäniſchen, ſondern hauptſächlich von Niederländiſchen Meiſtern die Rede, die allerdings die ſchönen Künſte weiter bringen konnten, ohne durch Italiäniſche Kriege und andere Unglücksfälle daran gehindert zu werden.

§. 38.

Jacob Obrecht, oder wie er von Glarean genannt wird, *Hobrecht*, ſcheint einer der älteſten Contrapunktiſten unter den Niederländern geweſen zu ſeyn. Er muß ſich in Utrecht aufgehalten haben, weil er daſelbſt den Erasmus von Roterdam, wo dieſer ſeiner ſchönen Diſcantſtimme wegen als Chorſchüler aufgenommen war, in der Muſik unterrichtet hat. (Fuit autem puero Erasmo in Muſicis Praeceptor, ut ex ore Erasmi ante multos annos ipſi audivimus. Dodecachord. p. 256.) *Petrus Opmeer* (Opus chronographicum orbis univerſi) erzählt dieß ebenfalls. Die Zeit, in welcher dieß geſchah, muß in die zweyte Hälfte, vielleicht in das letzte Drittheil des funfzehnten Jahrhunderts fallen. Nach Glareans Bericht beſaß Obrecht ſo viel Feuer und Erfindungskraft, daß er im Stande war, in einer einzigen Nacht die vortrefflichſte Meſſe zu componiren. (Hunc praeterea

omnibusque inſtrumentis in ejus curia veluti in fertiliſſimo agro ſaccreverint. Scriberem catalogum muſicorum quos novi, niſi magnitudinem operis vereret.) Daß ſich Euſpinian doch nicht hätte abhalten laſſen, dieſes Verzeichniß zu ſchreiben.

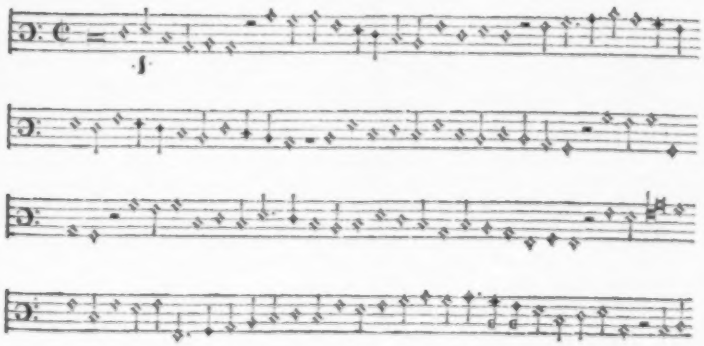
Uebrigens ſind in Deutſchland mehrere ſchon frühe gedruckte Werke mit Ziguralnoten vorhanden, als von Cochläus (Nürnberg 1512. 12.) Die Noten ſind aber in Holz geſchnitten und meiſtens ſehr ſchlecht und undeutlich. In einem noch ältern zu Ulm im Jahre 1501. gedruckten Werk von Wollick oder *Wollicus* ſind die Figuralnoten ſämmtlich weggelaſſen, und nur die leeren Linien vorhanden. Um dieſe Zeit ſcheint es alſo noch an ſolchen Typen gefehlt zu haben.

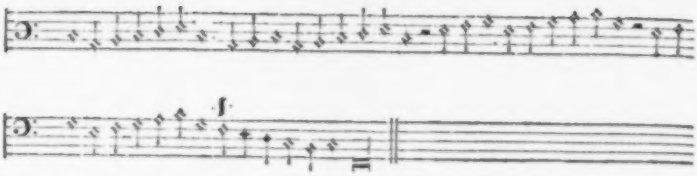
rea fama eſt, tanta ingenii celeritate ac inventionis copia viguiſſe, ut per unam noctem, egregiam, et quae doctis admirationi eſſet, Miſſam componeret. Ibid. pag. 456.) Seine Compoſitionen ſollen alle eine gewiſſe bewundernswürdige Majeſtät und Beſcheidenheit gehabt haben. Er war kein großer Liebhaber von ſeltenen Paſſagen wie Joſquinus; er zeigte zwar Genie, aber ohne Prale'en, er verließ ſich auf den innern Werth ſeiner Arbeiten, und erwartete das Urtheil der Zuhörer ruhig, ohne etwas zu thun, wodurch es zu ſeinem Vortheil hätte geleitet werden können. (Omnia hujus viri monumenta miram habent quamdam majeſtatem et mediocritatis venam. Ipſe Hercules non tam amans raritatis, atque lodocus fuit. Ingenii quidem oſtentator ſed absque fuco, quaſi qui auditoris judicium exſpectare maluerit, quam ſe ipſe efferre. Ibid.)

Von ſeinen Compoſitionen, worin er auch nach dem Urtheil des Erasmus keinem ſeiner Zeitverwandten nachſtand, (nulli ſecundus) ſind nur ſehr wenige auf unſere Zeiten gekommen. In Geſners Biblioth. univerſ. werden zwar fünf Miſſen angeführt, die von ihm vorhanden geweſen ſeyn ſollen; ſie ſind aber wahrſcheinlich, eine einzige ausgenommen, welche ſich nach Burneys Bericht in der Sammlung des Petrucci vom Jahre 1508. befinden ſoll, verloren gegangen, und wir würden vielleicht nichts mehr von dieſem zu ſeiner Zeit ſo berühmten Componiſten beſitzen, wenn uns nicht Glarean einige Stücke aufbewahrt hätte. Es ſind ihrer aber nur zwey, nehmlich ein zweyſtimmiger Canon im Einklange und ein dreyſtimmiger Satz, beyde in der Aeoliſchen Tonart. Den Canon gebe ich zuerſt ſo, wie er beym Glarean ſteht; ſodann die Auflöſung deſſelben in neuern Noten.

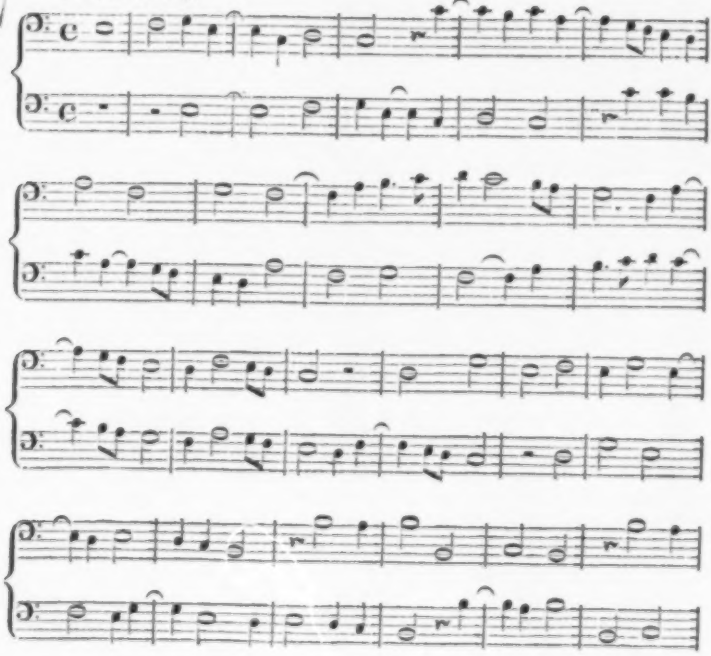
Canon im Einklang in der Aeoliſchen Tonart,

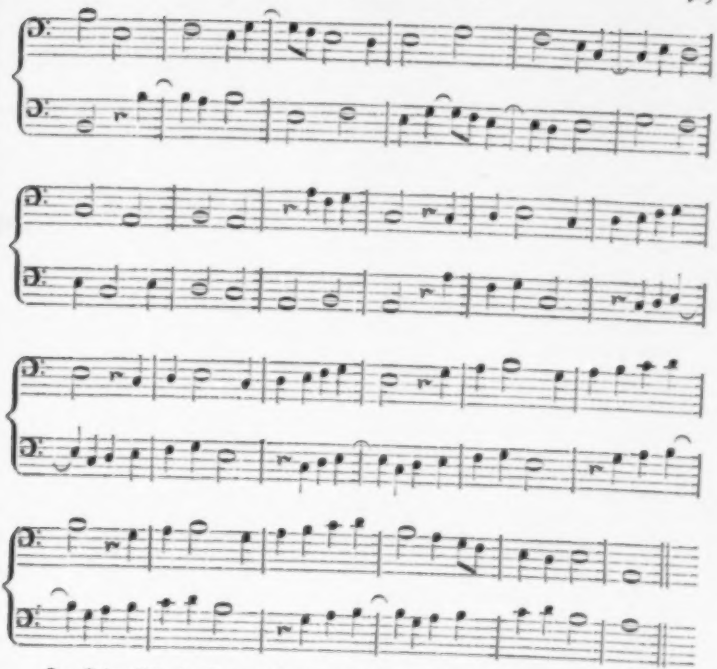
von Jacob Obrecht.





Auflöſung.

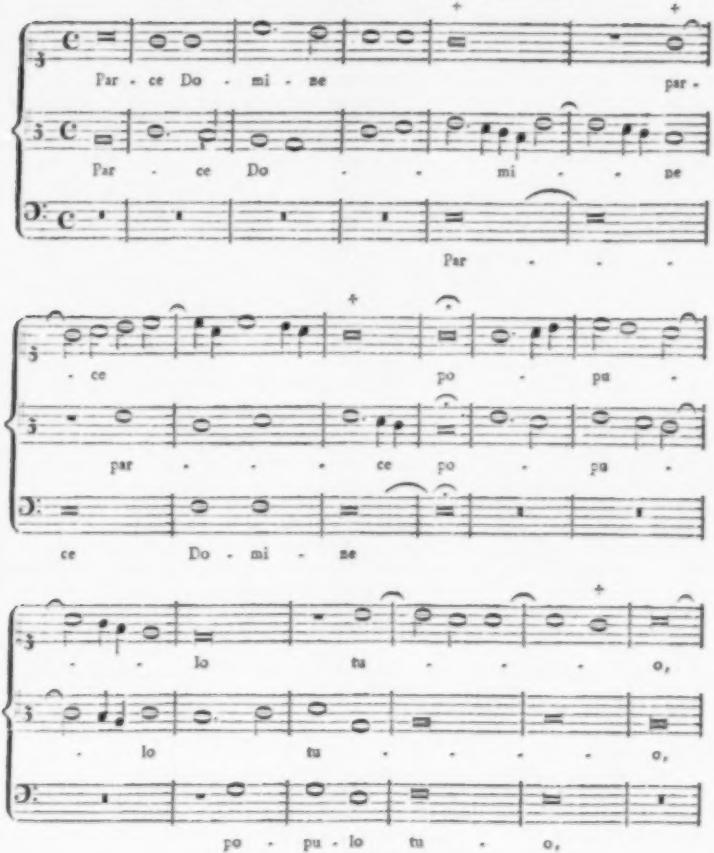


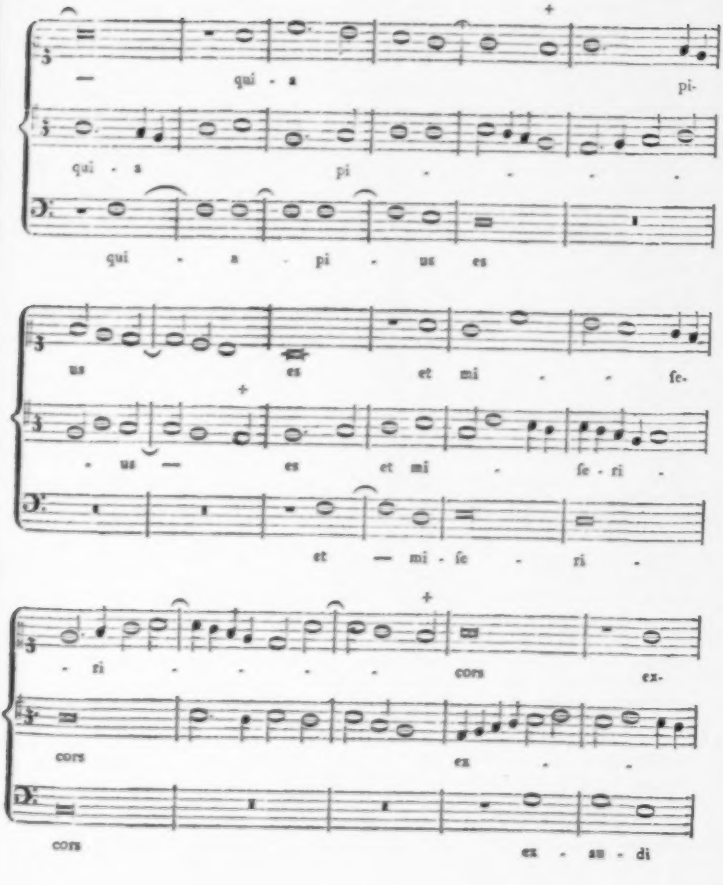


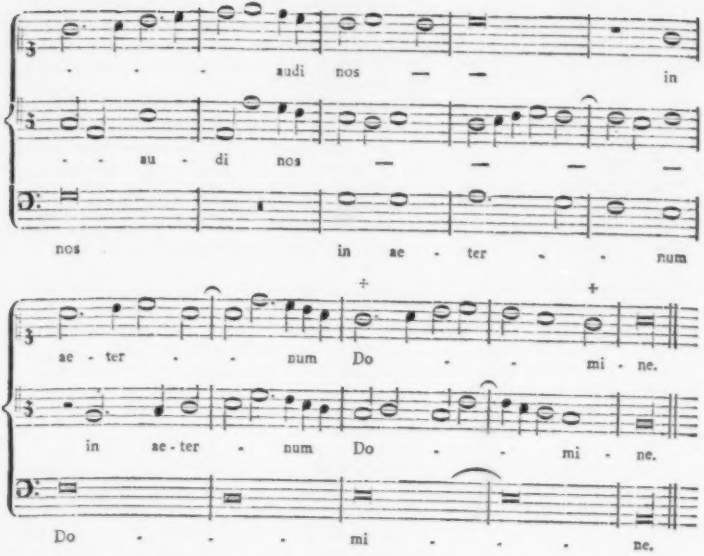
Das Schwerfällige des Canons rühret hauptſächlich von der Art von Folge der zweyten Stimme her, nach welcher alle Noten, die in der erſten Stimme auf die ſo genannte gute Taktzeit fielen, in der zweyten auf die ſchlechte fallen. Beyde Stimmen arbeiten daher in Anſehung des Taktgewichts gleichſam ſtets gegen einander, ſo daß das, was in der einen natürlich und fließend iſt, durch die andere unnatürlich und gezwungen gemacht wird. Man hatte es in der Vereinigung mehrerer Stimmen noch nicht ſo weit gebracht, um eine der andern behülflich ſeyn zu laſſen, und aus ihnen allen ein einziges Ganzes zu machen. Zu dieſer Kunſt fehlte es in dieſem frühen Zeitalter theils noch an hinlänglicher Gewandtheit in der Verwebung der Stimmen, theils aber auch, und zwar am meiſten, an Geſchmack. Wenn nur Töne mit einem Anſcheine von Kunſt mit einander verbunden wurden, ſo war man ſchon zufrieden, ſie mochten übrigens einem gewiſſen Zweck angemeſſen ſeyn oder nicht.

Die dreyſtimmige Probe von Obrechts Compoſition iſt folgende:

Triades in Aeolio exemplum Jacobi Hobrechti.




qui - a pi.
qui - a pi - - - - -
qui - a - pi - us es
us es et mi - - ſe.
- us — es et mi - ſe - ri -
et — mi - ſe - ri -
- ri - - - - - cors ex.
cors ex - - -
cors ex - au - di



Wenn man nach den Regeln der ältern Muſiklehrer an den mit + bezeichneten Stellen die gehörigen Semitonia ſingt, ſo wird der Compoſition bloß einige Leerheit der Harmonie und eine gewiſſe Unbehülflichkeit oder Schwerfälligkeit des Baſſes vorzuwerfen ſeyn. Sonſt iſt wirklich der Satz ſo rein, als man es nur immer verlangen kann, und er könnte vielleicht ungeachtet des ehrwürdigen aber altväteriſchen Ganges in der Modulation noch von neuern Ohren mit Vergnügen angehört werden, wenn er in allen drey Stimmen recht reinlich und gleich geſungen würde.

Eine andere Betrachtung veranlaßt die in dieſem Geſang befindliche Behandlung des Tertes. Es iſt zwar ſehr begreiflich, daß die Verwebung der Stimmen den Componiſten dieſes frühen Zeitalters ſchon allein Arbeit genug machen mußte, daß folglich die Behandlung des Tertes auf alle Fälle nur eine Nebenſorge für ſie war; ferner, daß in einer Compoſition, in welcher ſich die Töne ſelbſt noch ſo drehen und wenden müſſen, um ſich zu rechter Zeit, ſo wie es die Modulation erfordert, an eine gewiſſe Stelle hin zu winden, überhaupt noch an keinen leichten und freyen Gebrauch des Tertes zu denken iſt; allein, die Niederländer müſſen ſich hierin vor den Componiſten anderer Völker beſonders ausgezeichnet haben, denn ich finde, daß ihnen von verſchiedenen Muſiklehrern jenes Zeitalters die Vernachläſſigung des Tertes als ein Hauptfehler vorgeworfen wird, daß man mit ihren Compoſi-

ſionen, in ſo weit ſie die Zuſammenſetzung der Töne betraf, zwar zufrieden war, aber ihren Mangel an Kenntniß und Beobachtung des Sylbenwerthes nicht gut finden wollte oder konnte. Der ſchon oft erwähnte Coclicus, ein Schüler des Joſquinus, deſſen Compendium Muſices 1552. zu Nürnberg herauskam, und außer den Lehren ſelbſt auch vortreffliche und gründliche Urtheile über Componiſten und ihre Werke enthält, hat unter andern auch eine merkwürdige hierher gehörige Stelle. Er ſagt, der gröſte Fehler eines Componiſten ſey, wenn er lange Noten auf kurze Sylben ſetze, und ſo umgekehrt. Die Muſik habe viel Zuſammenhang mit der Poeſie, fährt er fort, und er ſehe nicht, was an den Niederländiſchen Componiſten weiter getadelt werden könne, als daß den meiſten die Quantität der Sylben unbekannt ſey. (Et non video, quid magis deſiderari poſſit in Muſicis Belgicis, quam quod ſyllabarum quantitas pluribus incognita ſit.)

Wir werden indeſſen in der Folge ſehen, daß dieſer Fehler nicht bloß den Niederländern eigen war, ſondern daß ihn auch die Componiſten anderer Nationen mit ihnen gemein hatten, und daß er genau genommen eine faſt nothwendige, unvermeidliche Folge der Compoſitions-Art war, die nicht nur im funfzehnten, ſondern noch einige folgende Jahrhunderte hindurch herrſchte.

§. 39.

Der nächſte Niederländiſche Contrapunktiſt nach Obrecht iſt Johann Ockenheim oder Okegem, welchen einige in Rückſicht auf die künſtliche und tiefſinnige Ausarbeitung ſeiner Compoſitionen für den Bach ſeiner Zeit halten. Nach einer Nachricht, welche Burney aus den Anmerkungen des le Duchat über Rabelais anführt, ſoll er aus der Grafſchaft Hennegau gebürtig, und zu St. Martin in Tours Thesaurarius geweſen ſeyn. Ob aber dieſe Angabe richtig iſt, kann hier nicht entſchieden werden, da die Hülfsmittel dazu völlig fehlen.

Von ſeiner Kunſt giebt uns Glarean die ausführlichſte Nachricht. Nachdem er von Joſquinus, den er überhaupt allen andern Componiſten vorzieht, gerühmt hat, daß er gern mehrere Stimmen aus einer einzigen hergeleitet habe, und daß er nachher von vielen darin nachgeahmt worden, ſetzt er hinzu, daß aber noch vor dem Joſquinus Johann Ockenheim in dieſer Kunſt berühmt geweſen ſey. (Amavit Iodocus *ex una voce plures deducere*, quod poſt eum multi aemulati ſunt. *Sed ante eum Joannes Ockenheim* ea in exercitatione claruerat. ſ. Dodecach. pag. 441.) Dieß ſagt Glarean nur beyläufig. Aber an einer andern Stelle redet er von Ockenheim insbeſondere, und ſagt, er ſey etwas älter als Joſquinus, und ebenfalls ein Niederländer geweſen, habe auch, wie man ſage, an Genie alle andere Componiſten übertroffen. Nachdem ferner Bericht des Glarean hat Ockenheim nicht nur eine Miſſe von 36 Stimmen, ſondern noch viele andere Motetten von ſo künſtlicher Art componirt, daß ſie von den Sängern nach Belieben aus mehreren Modis geſungen werden konnten, ohne daß dadurch der Harmonie oder dem Wohlklang derſelben Eintrag geſchah. Die Stelle des Glarean iſt folgende: „Antiquior aliquanto (nehmlich älter als Joſquinus, welcher ſein Schüler geweſen ſeyn ſoll) fuit *Okenheim*, et ipſe Belga, qui ingenio omnes excelluiſſe dicitur; quippe quem conſtat triginta ſex vocibus garrium quemdam inſtituiſſe. Eum nos non vidimus. Certe inventione et ingenii acrimonia admirabilis fuit. Amavit autem κανόνικα in cantu, hoc eſt, cantiones inſtituere, quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium. (Er ſetzt nehmlich dieſen Stücken keine Schlüſſel vor, ſo daß man ſie, wie Printz in der hiſtoriſchen Beſchreibung der edlen Sing- und Kling-Kunſt, Kap. 10. Seite 114. ſagt, im ut, oder re, oder mi ſingen konnte, je nachdem es den Sängern gefiel. *Antimo Liberati* nennt eine ſolche Compoſition

Meſſa in ogni tono.,) ita tamen ut Harmoniae ac conſonantiarum ratio nihilo ſecius obſervaretur." (Dodecach. p. 454.)

Ockenheims Ruhm, und beſonders die Meinung von ſeiner künſtlichen Harmonie muß groß geweſen ſeyn. Gerbert (de cantu et muſ. ſacra, T. II. p. 328.) führt aus dem Franzöſiſchen Gedichte: La Concorde de deux nations, von *Ioan. le Maire* eine Stelle an, welche dieß beweiſen kann:

Au fin milieu du choeur ovuir pourrez
Entreprifer Muſique Alexandrine
Et de *Ioſquin* les verbes coulourez
Puis d' Okeghem Harmonie tres fine
Les termes doulx de *Loyſet* et *Compere*
Font melodie aux Cieulx meme conſine.

Auch ſind auf ſeinen Tod verſchiedene Trauermuſiken gemacht worden. Die eine hat Joſquinus, ſein Schüler, die zweyte Willhelm Creſpel, und die dritte Lupi komponirt. In der zweyten findet ſich folgende Stelle:

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Ioſquin des Prez, Gaſpard, Brumel, Compere,
Ne parlez plus de joyeulx chants, ne vis,
Mais compoſez un ne recorderis,
Pour lamenter noſtre Maiſtre et bon Pere.

Die letzte des Lupi iſt über einen lateiniſchen Text mit der Ueberſchrift: Naenia in *Ioannem Okegi*, muſicorum principem.

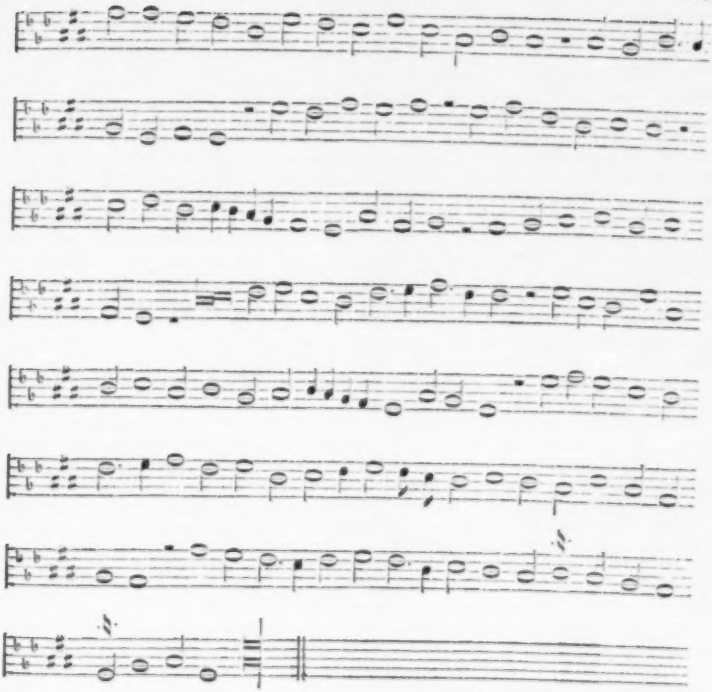
Eine Grabſchrift auf ihn hat uns *Petrus Opmeer* in Op. chronogr. orb. univerſ. aufbehalten, von welcher die letztern Verſe folgendes Inhalts ſind:

Quid facis, invida mors,
Vel hoc iniqua maxime,
Aequa quod omnibus es?
Sat erat tibi promiſcue
Tollere res hominum:
Divina res eſt Muſica;
Numina cur violas?

Von Ockenheims Compoſition iſt wenig auf unſere Zeiten gekommen. Einige Stücke hat Glarean aufbehalten, von welchen das erſte ein dreyſtimmiger Canon von der künſtlichen Art iſt, in welcher Ockenheim ohne Vorgänger geweſen zu ſeyn ſcheint. Es iſt nehmlich ein ſo genannter Canone in ogni tono, wie oben ſchon erwähnt worden, von welchem Glarean insbeſondere ſagt, daß man Ohren haben müſſe, wenn man ihn ſingen wolle. (In quo aures habeas oportet.) Es iſt folgender:

Fuga trium vocum in Epidiateſſaron, poſt perfectum tempus.

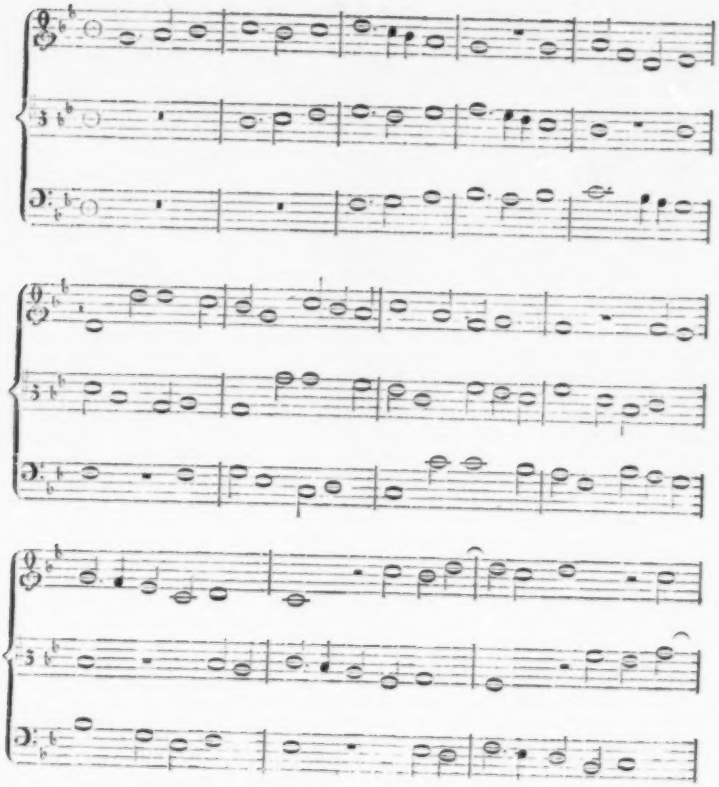
Ockenheim.

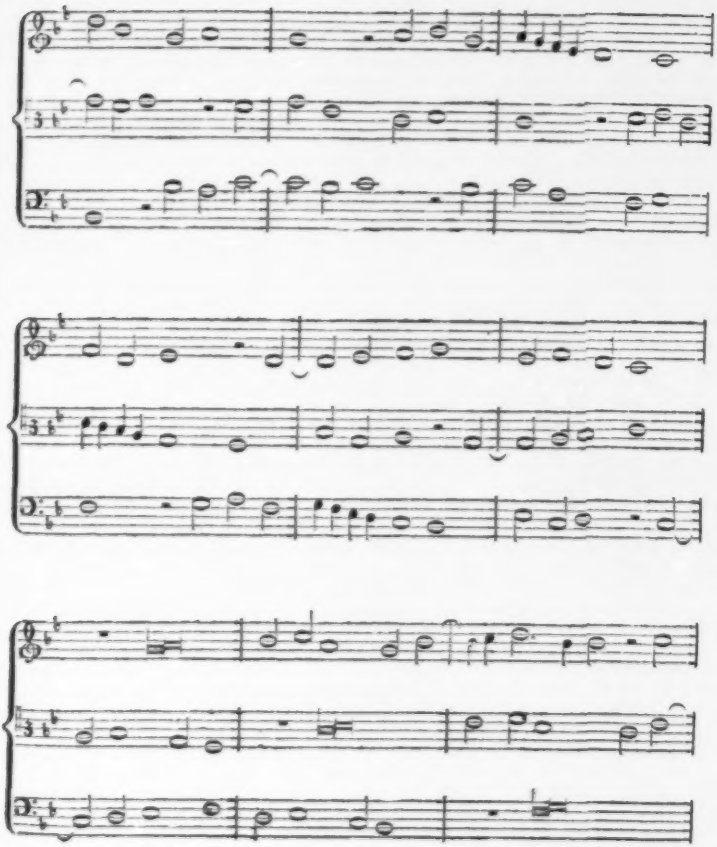


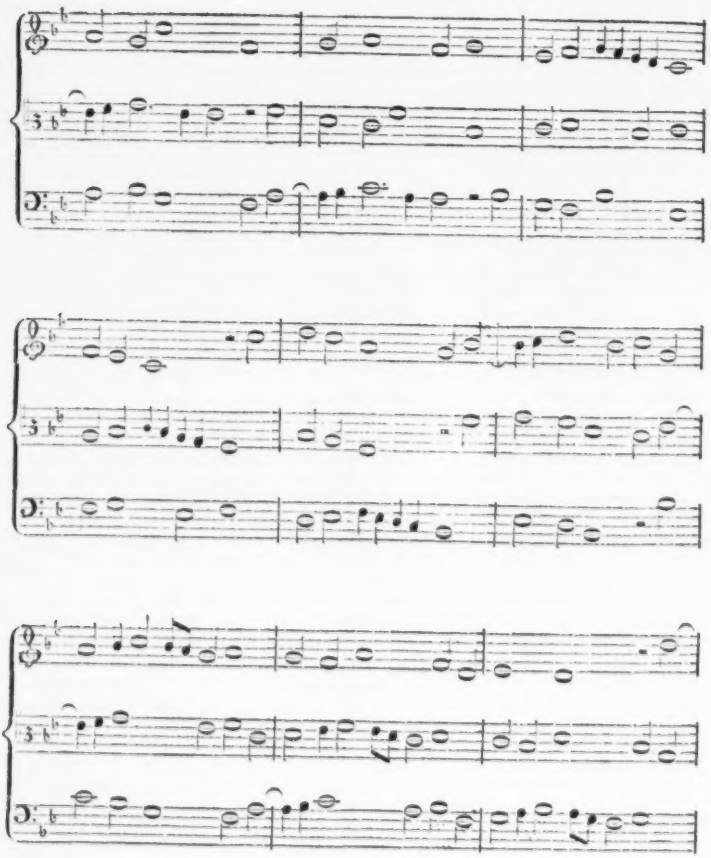
Die Auflöſung dieſes Canons hat in vorigen Jahrhunderten manchen Muſikern Kopfbrechen verurſacht. Sebald Heyden hat ihn in ſeinem Werke de arte canendi etc. (1540.) als ein Beyſpiel des Cantus ficte (ſive b mollis iſte fuerit, ſive ♮ duri) aufgenommen, aber auf deſſen Auflöſung wollte er ſich nicht einlaſſen. Ein anderer Deutſcher, ebenfalls aus Nürnberg, mit Namen Ambroſius Wilphlingſeder ſcheint zuerſt eine Auflöſung deſſelben verſucht, und in ſeinem Werke unter dem Titel: Erotemata Muſices practicae (Nürnberg, 1563.) öffentlich bekannt gemacht zu haben. Dieſe Auflöſung hat *Hawkins* in ſeiner Hiſtory of Muſic Vol. II. pag. 471. abdrucken laſſen. Allein, obgleich in der Ueberſchrift das tempus perfectum ausdrücklich angegeben iſt, ſo hat doch Wilphlingſeder der Vorſchrift entgegen ein ſo genanntes tempus imperfectum gewählt. Burney hat dieſen

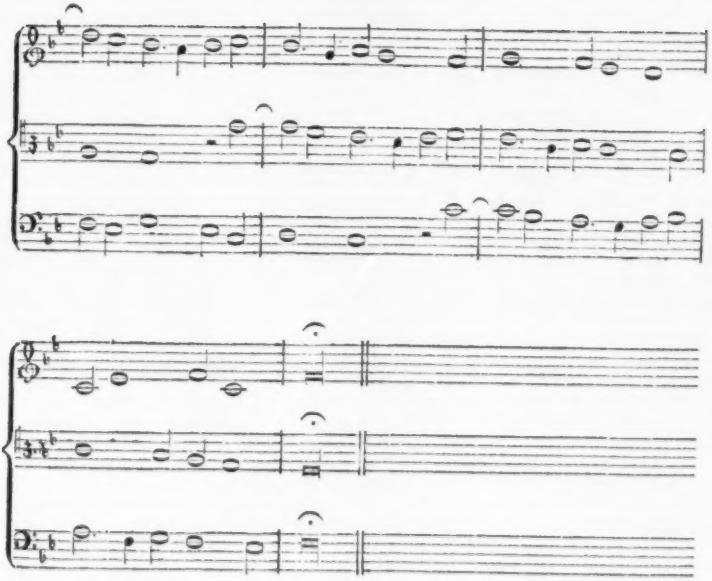
Canon im zweyten Bande ſeiner Hiſtory of Muſic ebenfalls aufgenommen, aber in der Auflöſung den Fehler des Wilphlingſeder und Hawkins vermieden, ſo daß er ſodann folgendes Anſehen bekommt.

Auflöſung.









Hingegen iſt Burney einer andern Vorſchrift Ockenheims aus dem Wege gegangen, nach welcher ſich die drey Stimmen in der Oberquarte (Epidiateſſaron) folgen ſollten, und hat ſie in die Unterquinte geſetzt, aber dennoch Epidiapente anſtatt Epidiateſſaron unter den Canon geſchrieben. Wenn demnach dieſer Canon der Vorſchrift des Verfaſſers völlig gemäß aufgelöſet werden ſollte, ſo müßte die obere Stimme in die untere und die untere in die obere verwandet werden.

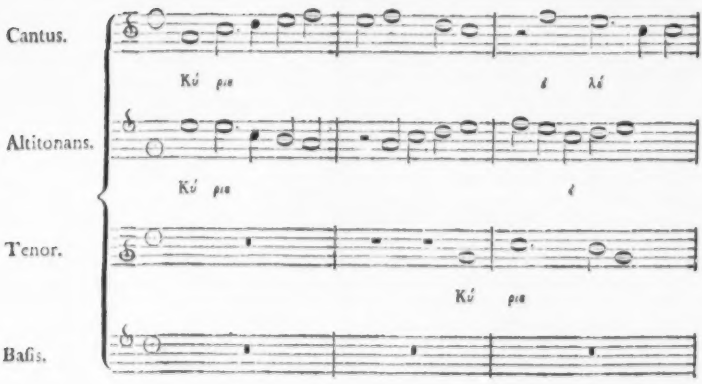
Uebrigens iſt, was die Schönheit dieſer Compoſition betrifft, auch bey der letzten völlig nach der Vorſchrift eingerichteten Verſetzung nicht viel gewonnen. Sie iſt und bleibt ſteif und unſingbar. Ockenheim war alſo als Bach ſeiner Zeit in Rückſicht auf leichte Anwendung ſolcher Künſte, das heißt in Rückſicht einer ſolchen Behandlung derſelben, daß dadurch dem Geſange kein Eintrag geſchieht, von dem Bach unſerer Zeit noch ſehr weit entfernt. Das große Verdienſt des neuern Bachs liegt eben darin, daß er ſo viele Kunſt mit ſo vielem, zwar fremdartigen aber doch natürlichen Geſang zu verbinden gewußt hat. Daß dieſem Canon kein Schlüſſel vorgeſetzt iſt, er alſo nach Willkühr der

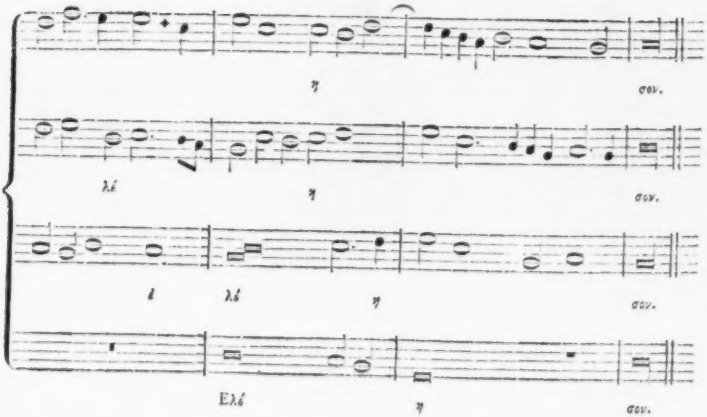
Sänger in jeder Tonart geſungen werden kann, iſt ebenfalls kein beſonderes Kunſtſtück. Da die Sänger dieſes Zeitalters überhaupt gewohnt waren die zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen gewiſſer Töne nach gewiſſen Regeln zu ſingen, ohne daß ſie vorgeſchrieben waren, und man nicht leicht darin irren konnte, weil man ſich bloß an das diatoniſche Klanggeſchlecht hielt, ſo konnte eine ſolche Transpoſition vermittelſt der Vorſtellung irgend eines Schlüſſels unmöglich ſchwer werden. Der Ton, welchen der erſte Sänger willkührlich in der diatoniſchen Scala nahm, war für die übrigen Sänger ein Wegweiſer, der ihnen leicht die Intervalle, in welchen ſie nach einer beſtimmten Zeit folgen ſollten, zeigen konnte. Man braucht nur wenig in ſolchen Dingen bewandert zu ſeyn, um zu begreifen, daß mehr Schein von Kunſt als wirkliche Kunſt darin liegt.

Außer dieſem Canon hat uns Glarean auch noch ein Kyrie und ein Benedictus von Ockenheim aufbehalten, welche ebenfalls ohne alle Schlüſſel ſind, aber dagegen eine Art von Fragezeichen im Anfange an der Stelle des Schlüſſels haben, gleichſam als wenn der Sänger dadurch gefragt werden ſollte, in welchem Tone er ſie ſingen wolle. Glarean hat beydes aus einer Meſſe genommen, welche Ockenheim ſelbſt *Miſſam ad omnem tonum* genannt hat. Hier ſind beyde Stücke, wie ſie ſich beym Glarean finden, nebſt beygefügter Ueberſetzung in die neuere Notenſchrift:

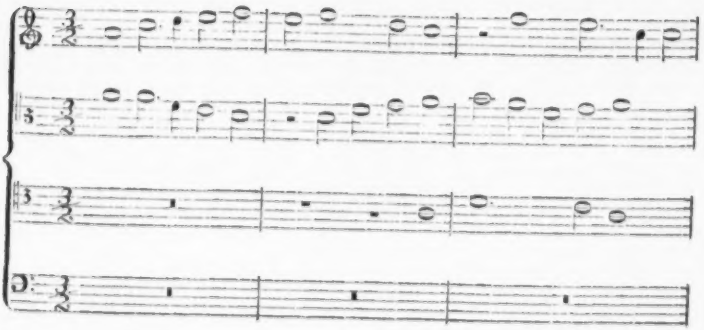
Kyrie ex Miſſa ad omnem tonum.

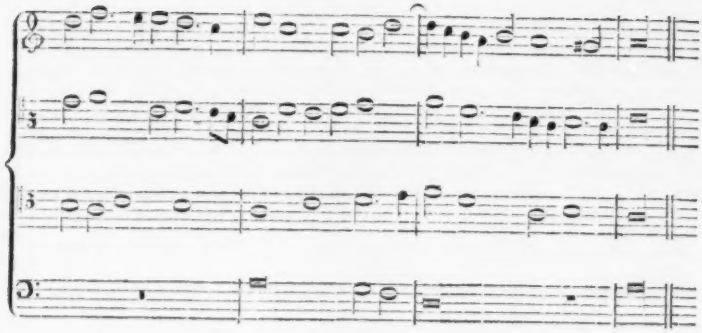
Ockenheim.



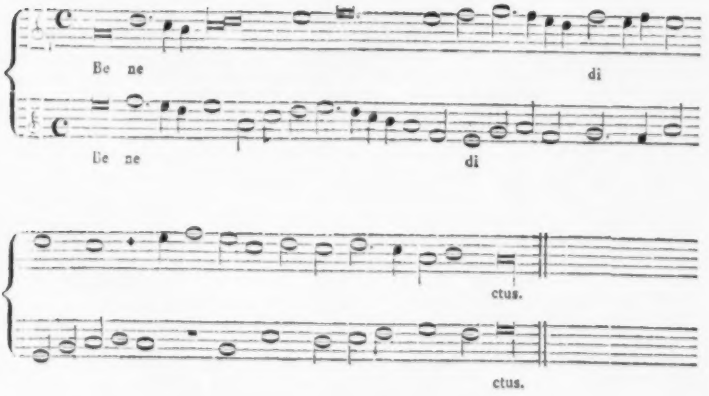


Ueberſetzung.

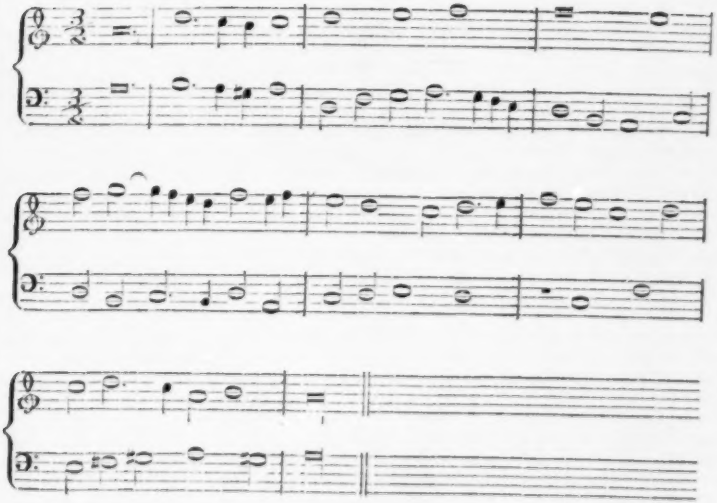




Benedictus etc.



Ueberſetzung.



Dieß iſt alles, was man beym Glarean von Ockenheims Compoſition findet. Daß aber bey und nach ſeinem Leben eine groſſe Menge ſeiner Compoſitionen im Umlaufe geweſen ſeyn müſſe, läßt ſich theils aus dem groſſen Ruhme deſſelben, theils auch aus dem Gebrauche ſchlieſſen, welchen einige Muſiklehrer noch aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts zur Beſtärigung ihrer Lehren davon gemacht haben. So finde ich in Sebald Heydens arte canendi (1540) ein Exempel aus einer ſo genannten Miſſa Prolationum von ſehr künſtlicher Art, worin aber auch auf die unnützeſte Weiſe Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten gehäuft ſind. Man ging recht darauf aus, das leſen der Compoſitionen zu erſchweren, und glaubte wahrſcheinlich etwas Groſſes gethan zu haben, wenn man eine Compoſition ſo eingerichtet hatte, daß ſie niemand ohne groſſe Mühe und ohne langes Kopfbrechen herausbringen konnte. [128]) Man wollte einander gleichſam etwas aufzurathen geben. Hier iſt die

128) Man hat indeſſen bald angefangen, das Zwecklose ſolcher Verhüllungen einzuſehen, und weil die Sänger nach dem Ausdrucke eines Italiäniſchen muſikaliſchen Schriftſtellers doch weder Schwarzkünſtler, Wahrſager noch Propheten ſind, um verborgene Dinge errathen zu können, darauf gedacht, den Aufſchluß ſolcher Kunſtſtücke durch gewiſſe vorgeſetzte Motto's zu erleichtern. „E perche (ſagt der erwähnte Schriftſteller) facendo di queſte cantilene vi ſi pongono li ſuoi motti biſogna avertire che ſiano chiari ed intelligibili, perche li cantori ne ſono negromanti, ne indovini, ne meno profeti, per indovinare il penſiero d'un altro: o per dir meglio, il ſuo non fondato capriccio.“ (Giov. Battiſt. Doni Organo de Cantori, cap. 14 pag. 12.)

Rede von der Verwandlung des Werthes der Noten, welchen sie unter den Taktzeichen ⊕ ⊕ haben, in denjenigen, welcher ihnen nach den Zeichen O und C zukommt. Es ist zum Erstaunen, welche

Die Zahl dieser Motto's wuchs aber bald so sehr an, und sie selbst wurden so räthselhaft eingerichtet, daß wiederum nicht viel damit gewonnen wurde. Martini hat sich die Mühe gegeben, sie aus Peter Aarons, Hermann Fincks, Glareans, Cerone's, Bontempis ꝛc. Werken zu sammeln, und nach den praktischen Arbeiten des Josquinus, Joh. Mouton, Heinr. Isaac ꝛc. zu erläutern: Die Anzahl derselben beläuft sich auf 56. Herm. Finck hat ihrer allein über 50 erklärt und mit Proben belegt. Damit sich die Leser einen Begriff von diesen Räthseln machen könne, mögen einige noch hier in der Note stehen:

1) Clama ne cesses.

2) Ocia dant vitia.

3) Dii faciant sine me non moriatur ego.

4) Omnia si perdas famam servare memento,
Qua semel amissa, postea nullus eris.

5) Sperare et praestolari multos facit morari.

6) Ocia securis insidiosa nocent.

7) Tarda solet magnis rebus inesse fides.

8) Fuge morulas.

Alle diese acht Canones zeigen an, daß die Stücke, welchen sie beygefügt sind, ohne Pausen gesungen werden sollen, wenn auch wirkliche Pausen beygeschrieben wären. (Etiamsi pausae adscriptae fuerint, sagt H. Finck.)

9) Misericordia et veritas obviaverunt sibi.

10) Iustitia et pax se osculatae sunt.

11) Nescit vox missa reverti?

12) Semper contrarius esto.

13) Signa te signa temere me tangis et angis,
Roma tibi subito motibus ibit amor.

14) Frangenti fidem fides frangatur eidem.

15) Roma caput mundi, si verteris, omnia vincit.

16) Mitto tibi metulas, erige si dubitas.

17) Cancrizat, vel canit more Haebreorum.

18) Retrograditur.

19) Vadam et veniam ad vos.

20) Principium et finis.

Nach diesen Vorschriften sollen zwey Stimmen gegen einander singen, nehmlich die eine vom Anfange bis ans Ende, die andere vom Ende bis an den Anfang.

21) Symphonizabis. Bedeutet, daß die zweyte Stimme im Einklange nachfolgen soll.

22) Omne trinum perfectum.

23) Trinitas et unitas.

24) Trinitatem in unitate veneremur.

25) Sit trium series unae

26) Vidi tres viri qui erat laesi homonem.

Diese Ueberschriften wurden gebraucht, um anzuzeigen, daß aus einer einzigen drey Stimmen gesungen werden sollten.

29) Manet alta mente repostum.

29) De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.

Hierdurch wurde angedeutet, daß aus einer einzigen Stimme, zwey, drey und mehrere Stimmen gesungen werden könnten. An welchen Stellen und in welchen Intervallen sie aber gesungen werden sollten, mußte noch immer errathen werden.

29) Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis.

Eine kleine Melodie mußte in einer größern Composition so oft wiederholt werden, als sie passen wollte. Von dieser Art ist der so genannte *Pes* in dem Canon: Sumer is i cumen in etc. Folgende Canones:

30) Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.

31) Itque, reditque frequens.

haben die nehmliche Bedeutung.

32) Crescit } in duplo, triplo etc.
33) Decrescit }

zeigen Augmentationen oder Diminutionen der Noten an.

34) Digniora sunt priora.

Unter dieser Ueberschrift wird verstanden, daß die längern Noten eher gesungen werden sollen, als die kürzern, das heißt: alle in einem Stücke befindliche ganze Taktnoten werden durchgesungen, sodann geht man wieder zurück, um die halben Taktnoten durchzusingen, und so fort bis keine Noten mehr übrig sind.

35) Descende gradatim.

36) Ascende gradatim.

Wenn in einer größern Composition ein so genannter Pes vorkommt, so muß er bey jeder Wiederholung um einen Ton höher oder tiefer gesungen werden.

sonnerbare Schwierigkeiten hierbey zu überwinden waren. Wenn nehmlich ein Gesang, der in den Takt 𝄋, welcher Prolata major diminuta hieß, geschrieben war, in ein Tempus integrum mit dem Zeichen C aufgelöset werden sollte, so wurden nach der Regel alle vollkommene Semibreves, sowohl Noten als Pausen zuerst sesquialteriret, das heißt sie galten nur eine und eine halbe Hälfte; diese so sesquialterirten Noten wurden sodann duplirt, die unvollkommenen Semibreves blieben unverändert,

37) Et sic de singulis.

Findet sich die erste Note eines Gesangs mit einem Punkt bezeichnet, so müssen alle übrigen Noten durch das ganze Stück hindurch als punktirt gesungen werden.

38) Nigra sum, sed formosa.

39) Coecus non judicat de colore.

Die gefüllten oder schwarzen Noten sollen als weiße gesungen werden.

40) Qui se exaltat humiliabitur.

41) Qui se humiliat exaltabitur.

42) Plutonica subiit regna.

43) Contraria contrariis curantur.

44) Qui non est mecum, contra me est.

45) Duo adversi adverse in unum.

So viel die erste Stimme steigt, so viel soll die Folgestimme fallen und so umgekehrt.

46) De minimis non curat Praetor.

In einem Gesange mit dieser Ueberschrift wird weder eine Minima noch eine kleinere Notenzahlung gesungen, so viel deren auch darin enthalten seyn mögen.

47) Me oportet minui, illum autem crescere.

Die erste Stimme vermindert den Werth der Noten um die Hälfte, die Folgestimme aber vermehrt ihn vierfach.

48) Qui venit post me, ante me factus est.

Die Folgestimme ist eher componirt worden als die erste.

49) Vous jejunerez le quatre temps.

Die Folgestimme soll erst nach vier Taktzeiten, das heißt, nach vier Brevibus eintreten.

50) Respice in me: ostende mihi faciem tuam.

Beyde Sänger sehen einander an, und singen aus einem Notenblatt einerley Noten, der eine singt sie aber von unten, und der andere von oben.

51) Cantus duarum facierum.

52) Tolle moras placido maneant suspiria cantu.

Ein Gesang mit dieser Uebersicht kann mit und ohne Pausen gesungen werden. Im zweyten Falle muß aber eine Pause, die den vierten Theil eines Takts gilt, beobachtet werden.

53) Dum lucum habetis, credite in lucem.

54) Qui sequitur me, non ambulat in tenebris.

Die Folgestimme soll keine schwarze, sondern bloß weiße Noten singen.

Noch eine große Menge solcher Räthsel sind in den frühern Jahrhunderten gebräuchlich gewesen. Die angeführten werden aber hinreichen, den Geist dieser Künste zu zeigen. Man schrieb sogar Stimmen, welche nicht gesungen werden durften, und deutete diesen Willen durch folgende Ueberschriften an:

Ranam agit Seriphiam.

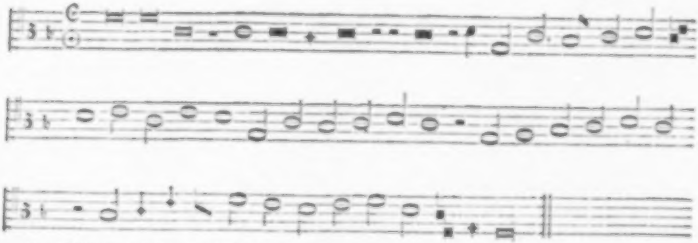
Vox faucibus haesit.

Dieß Kunststück gebrauchte man sogar meistens in Missen über den Text: Benedictus etc. wie Herm. Finck erzählt. Et notat (sagt er) silendum esse, etiamsi vox adscripta sit. Finck muß übrigens ein sehr großer Freund von diesen Künsten seiner Zeit gewesen seyn, weil er alle Canones von den Componisten aller Zeiten gesammelt hat, und sie nebst den Lebensbeschreibungen ihrer Verfasser in einem besondern Werke herausgegeben wollte. Dieß erzählt er selbst am Ende seiner Erklärungen der obigen Räthsel mit folgenden Worten: „Has et similes artificiosas nec insuaves speculationes non est mei instituti hoc libro omnes complecti: nam ut primo libro praemissum est, omnes omnium temporum artifices, eorumque vitae curriculum, monumenta et canones collectas (ut discrimen et varietas ingeniorum et praeceptionum cognoscatur) in lucem peculiari libro edam. Nam si Canones illi, quos habeo, omnes in hunc librum congerendi essent, opus crescerer in immensum.“

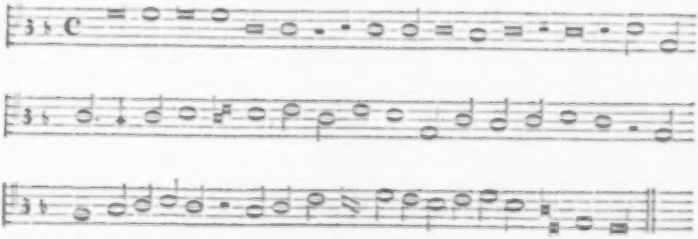
Die Canones wollten wir allenfalls entbehren, wenn wir nur die Nachrichten und Lebensbeschreibungen von den ältesten Verfassern derselben hätten.

ausgenommen, daß bisweilen die gefüllten Semibrevzes als ungefüllte, oder als weiße behandelt werden mußten. Dieſen Regeln nach mußte alſo folgender Satz:

Ockenheim.



von den Sängern auf folgende Art geſungen werden:



Wozu ſchrieb man doch anders als man geſungen haben wollte, da man die erforderlichen Notenverhältniſſe recht gut ſchreiben konnte? Wenn man nur bisweilen von ſolchen unnützen Künſteleyen Gebrauch gemacht hätte, um den Scharfſinn zu üben, oder einen muſikaliſchen Scherz zu machen, wie auch wohl neuere geübte Canoniſten bisweilen gethan haben, ſo wäre allenfalls nichts dabey zu erinnern; allein ganze Miſſen, ſelbſt weltliche Geſänge waren ſo eingerichtet, ſo daß man jetzt oft in wahre Verzweiflung gerathen möchte, wenn man eine alte Compoſition von dieſer Art ihrem muſikaliſchen Gehalte nach gern kennen lernen will, und doch unmöglich alle die unnützen, weitläuftigen, oft einander widerſprechenden, und immer unnatürlichen Regeln wiſſen oder ſtets gegenwärtig haben kann, deren Beobachtung zur Entzifferung erforderlich iſt. In dieſer Art das muſikaliſche leſen zu erſchweren, und den Sinn der Noten recht zu verhüllen, muß Ockenheim vorzüglich ſtark geweſen ſeyn. Dieſe haben die vorhergehenden Proben von ſeiner Compoſition ſchon gezeigt, und hier wird es durch das ihm ebenfalls zugehörige Exempel aus einer ſeiner Miſſen aufs neue beſtätigt.

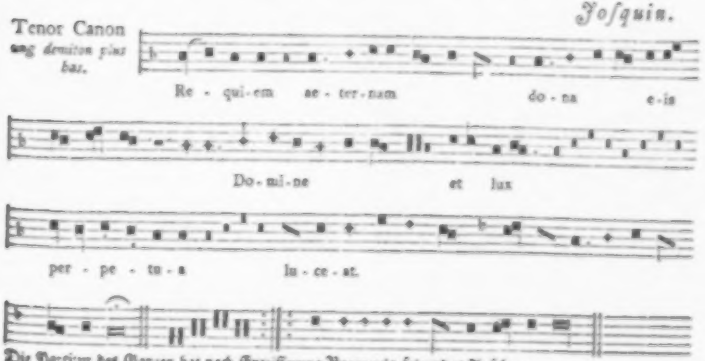
Von eben dieſem Sebald Heyden finden ſich noch zwey andere Stücke von Ockenheims Arbeit. Das eine, Seite 70, iſt ebenfalls aus der ſo genannten Miſſa Prolationum genommen, und

iſt ein Beyſpiel Prolationis perfectae, worin die perfecten Noten durch die ſchwarze Ausfüllung ins perfectionirt werden. Das zweyte über: Et in terra etc. S. 154. iſt ein Canon von gleicher Art, worin der Alt dem Diſkant, und der Baß dem Tenor in der Unterquarte (Subdiateſſaron) nachfolgen ſollen, ohne daß durch irgend ein Zeichen der Eintritt dieſer Folgeſtimmen angedeutet worden. In den Praeceptis Muſicae practicae von Johann Zanger aus Inſpruck vom Jahre 1554. findet ſich aus der erwähnten Miſſa prolationum ebenfalls ein Beyſpiel von canoniſcher Einrichtung. Der Leſer wird aber an den bisher gegebenen Proben hoffentlich genug haben, und ſich hinlänglich daran erbauen können.

Die Zeit des Todes dieſes Patriarchen des Contrapunkts und der canoniſchen Künſte iſt nicht bekannt. Petrus Opmeer, von welchem uns eine Grabſchrift auf ihn hinterlaſſen worden iſt, hat das Sterbejahr nicht angegeben. Aber wahrſcheinlich iſt er noch im funfzehnten Jahrhundert geſtorben, wie ſich aus der Sprache des von Joſquin auf ihn componirten Trauergeſangs ſchließen läßt. Dieſen Geſang, da er zur Geſchichte Ockenheims gehört, muß ich dem Leſer noch mittheilen. Burney hat ihn aus einer Sammlung alt-Franzöſiſcher Geſänge genommen, die zu Antwerpen im Jahre 1544. gedruckt worden ſind. Da Joſquin ein Schüler Ockenheims war, ſo wird man leicht glauben, daß er ſeinem Meiſter im Gebrauch der canoniſchen Künſte und in dem Beſtreben ſeine Abſicht recht zu verſtecken, wenigſtens bey dieſer Gelegenheit nicht wird haben nachſtehen wollen. Wie hätte er ſich anders als einen recht würdigen Schüler ſeines in dieſer Art von Kunſt ſo großen Meiſters zeigen können? Burney klagt bitterlich über die große Mühe, die er ſich mit der Entzifferung dieſes Geſangs hat geben müſſen, und wer nur einige Gelegenheit gehabt hat, mit den Schwierigkeiten dieſer Art etwas bekannt zu werden, wird ſeine Klage gewiß nicht ungerecht finden. Das Stück iſt fünfſtimmig und folgendes iſt die Tenorſtimme nach den Originalzeichen:

La Deploration de Johan Okenheim, à 5 Parties.

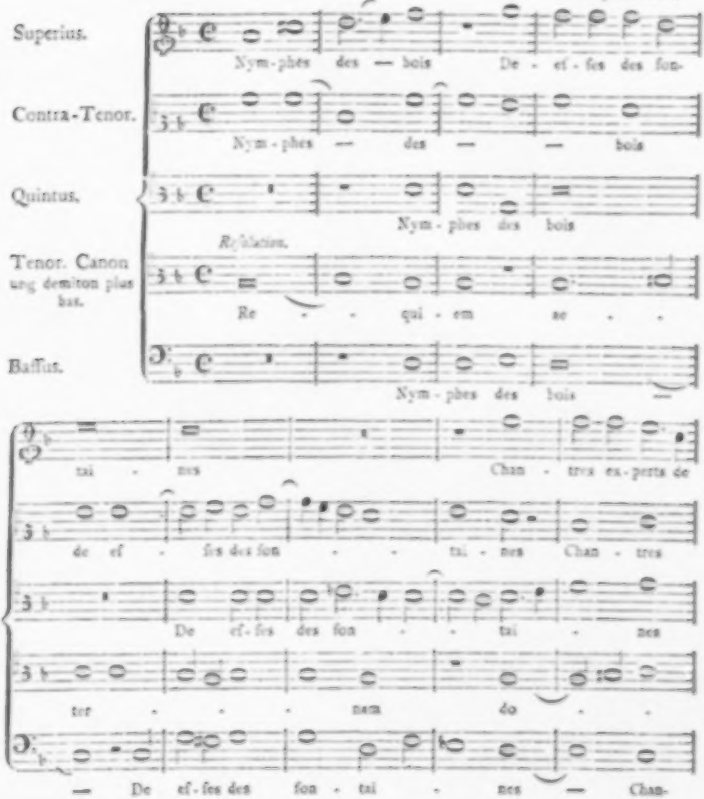
Joſquin.

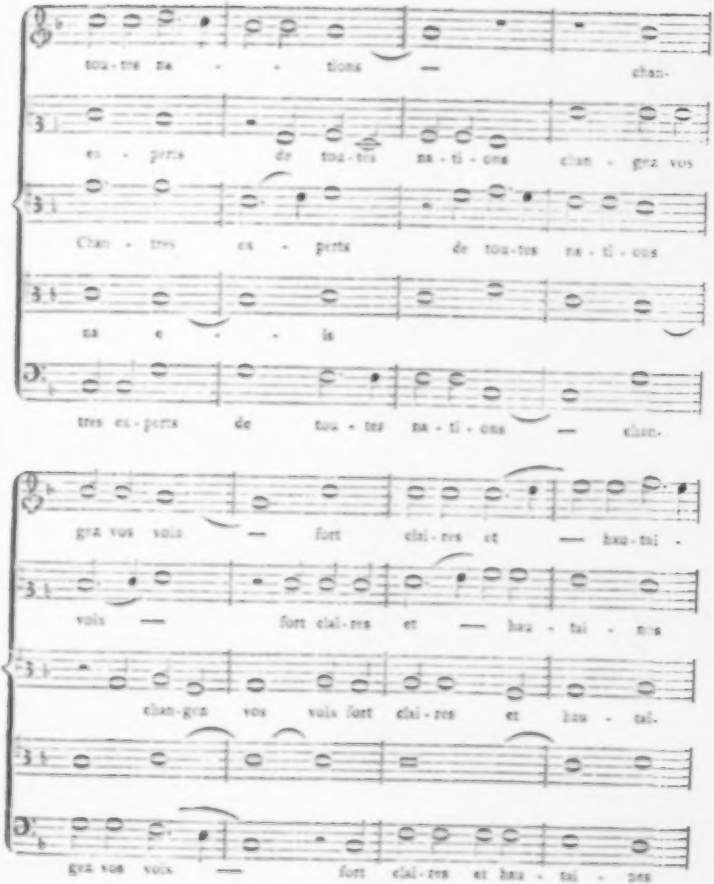


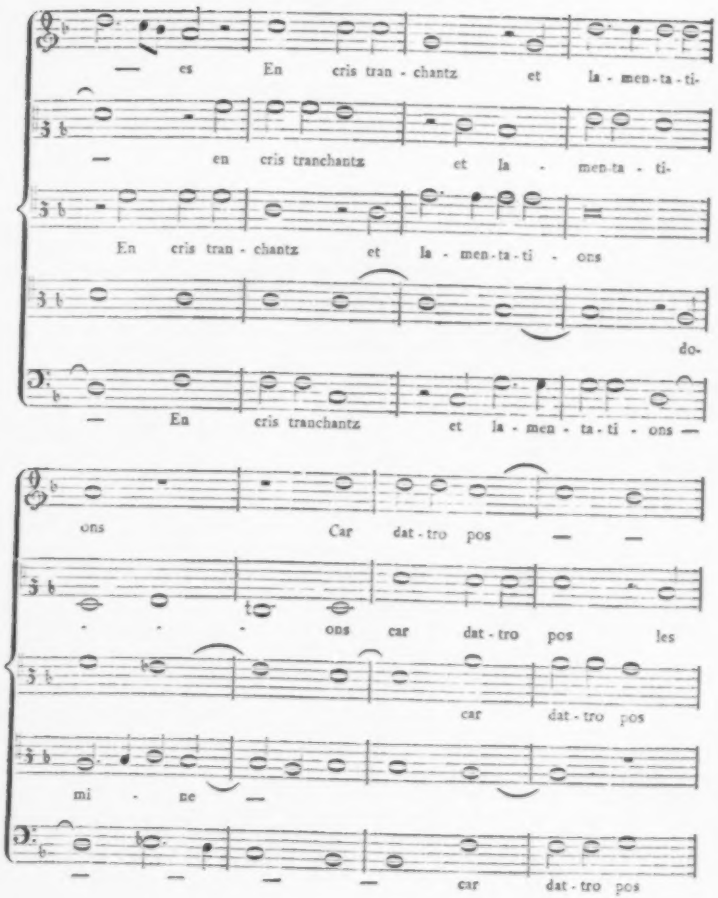
Die Partitur des Ganzen hat nach Entzifferung Burney's folgendes Anſehen:

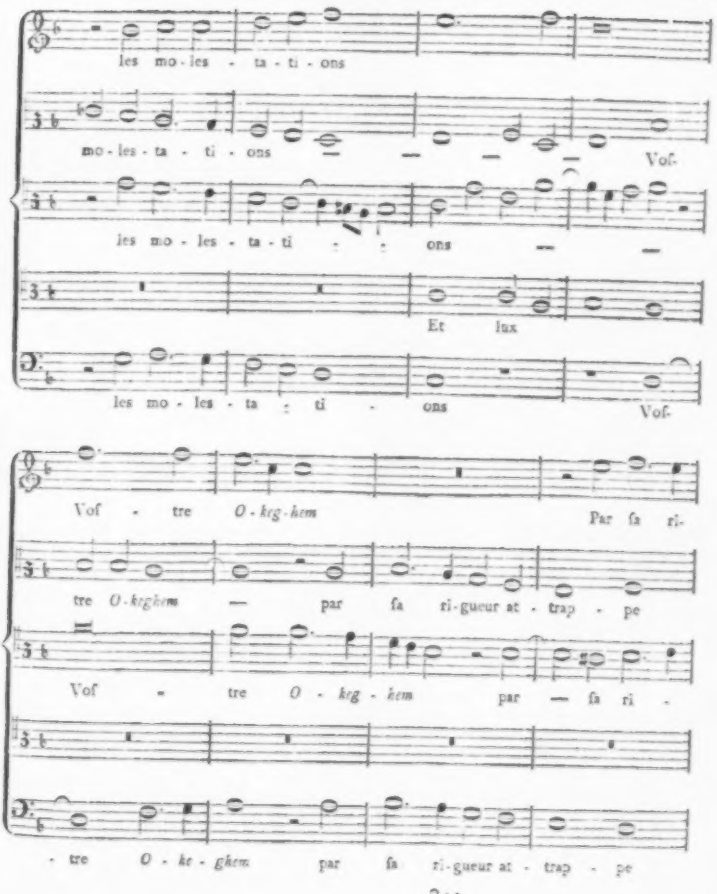
La Deploration de Jehan Okenheim.
Compoſée par *Joſquin de Pres.*

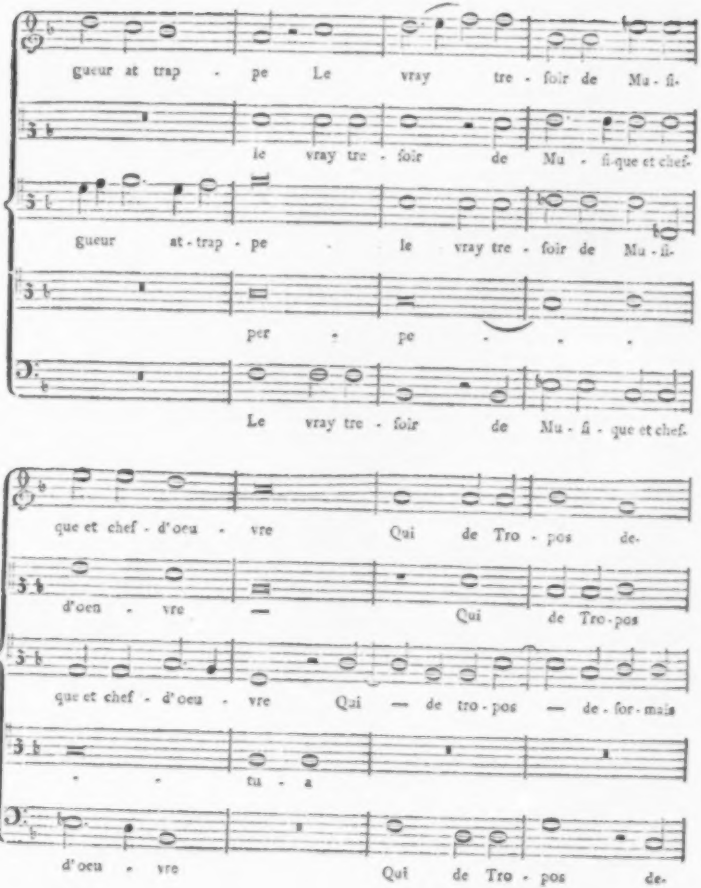
à 5 Parties.

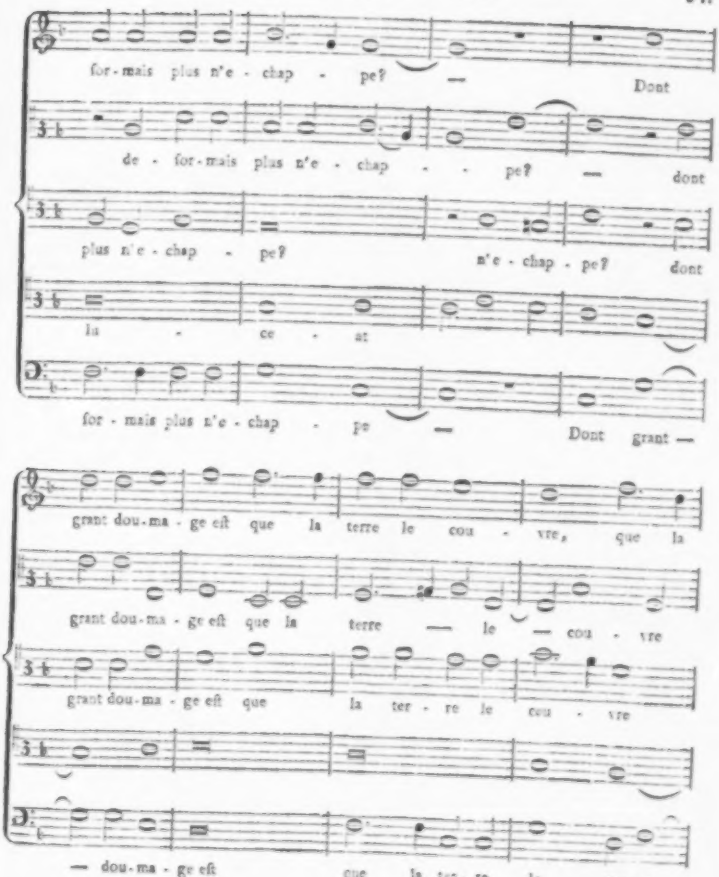


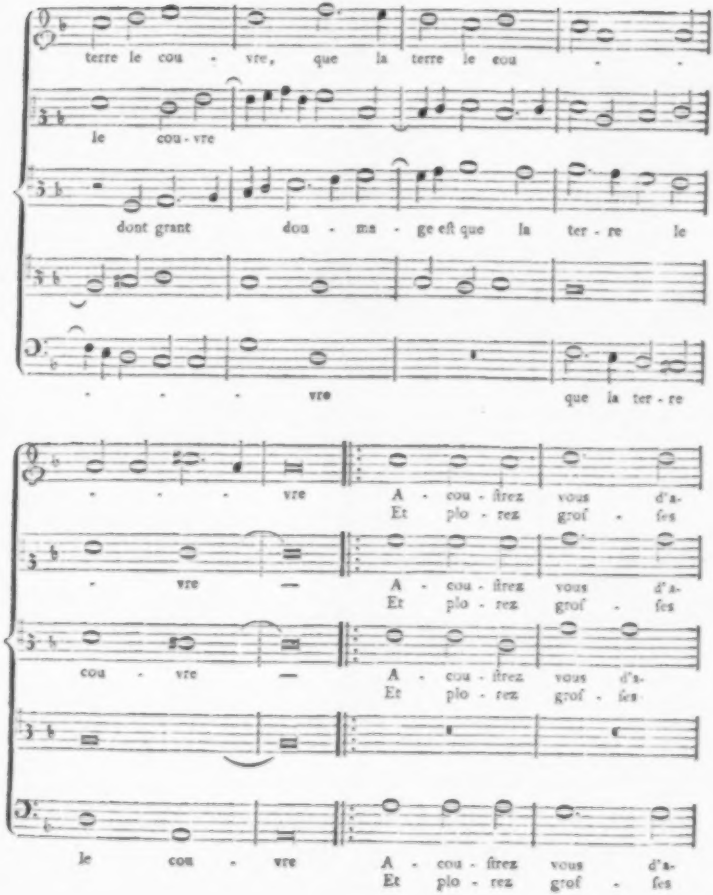

tou-tes na - - tions — chan-
es - perts de tou-tes na-ti-ons chan - grz vos
Chan - tres es - perts de tou-tes na-ti-ons
na e - - is
tres es-perts de tou - tes na-ti-ons — chan.
grz vos vois — fort chal-res et — hau-tai -
vois — fort chal-res et — hau - tai - nes
chan-grz vos vois fort chal-res et hau - tai.
grz vos vois — fort chal-res et hau - tai - nes

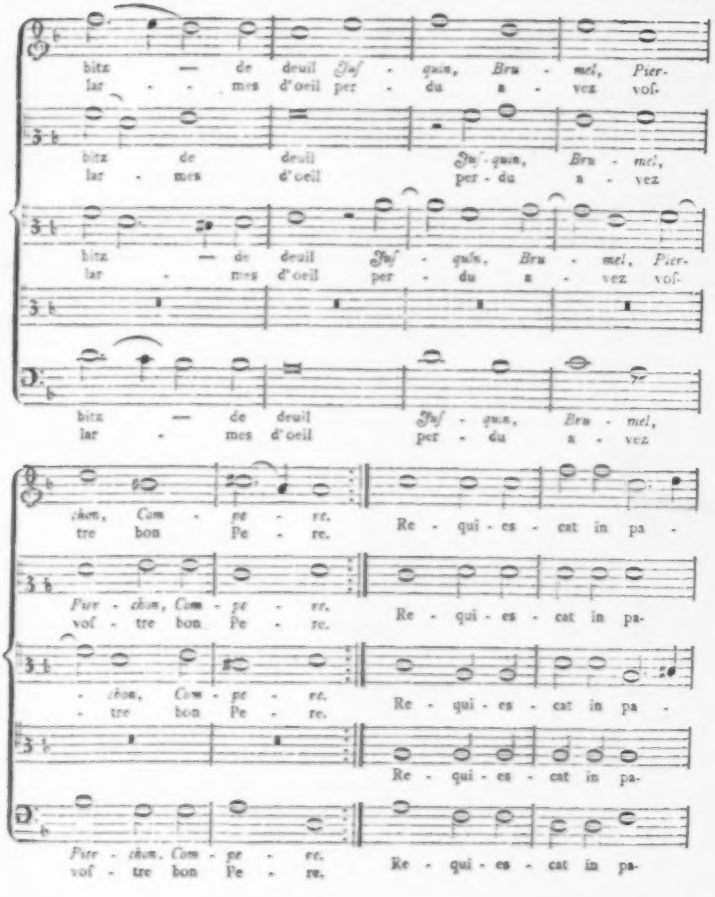

— es En cris tran - chantz et la - men - ta - ti-
— en cris tranchantz et la - men - ta - ti-
En cris tran - chantz et la - men - ta - ti - ons
do-
— En cris tranchantz et la - men - ta - ti - ons —
ons Car dat - tro pos — —
ons car dat - tro pos les
car dat - tro pos
mi - ne —
car dat - tro pos

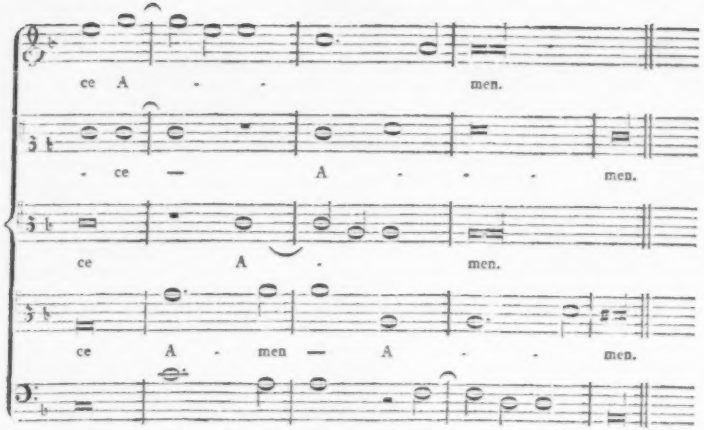

les mo-les - ta - ti - ons
mo - les - ta - ti - ons
Vof-
les mo - les - ta - ti - ons
Et lux
les mo - les - ta - ti - ons
Vof-
Vof - tre O - keg - hem
Par ſa ri-
tre O - keghem — par ſa ri-gueur at - trap - pe
Vof - tre O - keg - hem par — ſa ri -
- tre O - ke - ghem par ſa ri-gueur at - trap - pe


gueur at trap - pe Le vray tre - ſoir de Mu - ſi-
le vray tre - ſoir de Mu - ſi-que et chef-
gueur at-trap - pe le vray tre - ſoir de Mu - ſi-
per - pe - - -
Le vray tre - ſoir de Mu - ſi - que et chef-
que et chef - d'oeu - vre Qui de Tro - pos de-
d'oeu - vre Qui de Tro-pos
que et chef - d'oeu - vre Qui — de tro - pos — de - ſor-mais
- - tu - a
d'oeu - vre Qui de Tro - pos de-


for - mais plus n'e - chap - pe? — Dont
de - for - mais plus n'e - chap - - pe? — dont
plus n'e - chap - pe? n'e - chap - pe? dont
lu - ce - at
for - mais plus n'e - chap - pe — Dont grant —
grant dou - ma - ge eſt que la terre le cou - vre, que la
grant dou - ma - ge eſt que la terre — le — cou - vre
grant dou - ma - ge eſt que la ter - re le cou - vre
— dou - ma - ge eſt que la ter - re le cou -


terre le cou - vre, que la terre le cou - -
le cou - vre
dont grant dou - ma - ge eſt que la ter - re le
- - - vre que la ter - re
- - - vre A - cou - ſtrez vous d'a-
Et plo - rez groſ - ſes
- vre — A - cou - ſtrez vous d'a-
Et plo - rez groſ - ſes
cou - vre — A - cou - ſtrez vous d'a-
Et plo - rez groſ - ſes
le cou - vre A - cou - ſtrez vous d'a-
Et plo - rez groſ - ſes


bitz — de deuil Juſ - quin, Bru - mel, Pier-
lar - - mes d'oeil per - du a - vez voſ-
bitz de deuil Juſ - quin, Bru - mel,
lar - mes d'oeil per - du a - vez
bitz — de deuil Juſ - quin, Bru - mel, Pier-
lar - mes d'oeil per - du a - vez voſ-
bitz — de deuil Juſ - quin, Bru - mel,
lar - mes d'oeil per - du a - vez
chon, Com - pe - re. Re - qui - es - cat in pa -
tre bon Pe - re.
Pier - chon, Com - pe - re. Re - qui - es - cat in pa-
voſ - tre bon Pe - re.
- chon, Com - pe - re. Re - qui - es - cat in pa -
- tre bon Pe - re.
Re - qui - es - cat in pa-
Pier - chon, Com - pe - re. Re - qui - es - cat in pa-
voſ - tre bon Pe - re.



§. 40.

Der dritte und merkwürdigſte Contrapunktiſt des funfzehnten Jahrhunderts aus der Niederländiſchen Schule iſt Joſquinus, oder wie er auch ſonſt genannt wurde, *Iodocus Pratenſis*, *Guiſquino del Prato*, *Joſquin* oder *Joſſen der Pres*, der Verfaſſer des vorhergehenden Trauergeſangs auf ſeinen Lehrer Ockenheim. Sein Geburtsort iſt nicht genau bekannt; er wird aber allgemein für einen Niederländer gehalten, und ſein Name *Joſquin* oder *Joſſen*, unter welchem er am häufigſten vorkommt, ſcheint ihn auch wirklich zu einem Eingebornen der Franzöſiſchen Niederlande zu machen. Er iſt aber auch für einen Deutſchen gehalten worden. Vitus Ortel aus Windsheim, ein Mann, der dem Zeitalter deſſelben ſehr nahe lebte, und ſich in einer ſeiner Orationen beklagte, daß die Deutſchen anfingen, den muſikaliſchen Geſchmack der Italiäner und Franzoſen anzunehmen, rechnete ihn offenbar unter die Deutſchen Componiſten. „Die Muſik der Deutſchen (ſagt er,) z E. des Joſquin, Senfel, Iſaac und anderer, übertrifft die Muſik der übrigen Nationen an Kunſt, Annehmlichkeit und Ernſthaftigkeit. Aber nunmehr werden zugleich mit der Tonkunſt und der Kleidung die menſchlichen Gemüther verändert. Die leichtſinnige Muſik der Franzoſen und Italiäner zeugt von einem ſehr leichtſinnigen Gemüthe.“ [129]) Dieß kommt jedoch wahrſcheinlich bloß daher, daß die Niederlande in jenen Zeiten mit zu Deutſchland gerechnet wurden. Nach Glareans Zeugniß, welcher mit den Com-

129) Germanorum muſica, utpote *Joſquini*, *Senfe-* muſica et veſtitu etiam mutantur animi hominum. *Iu*, *Isaac* etc. vincit reliquarum nationum muſicam Gallorum et Italorum muſica leviſſima leviſſimae mentis arte, et ſuavitate et gravitate. Verum hodie cum eis indicium eſt.

poniſten des funfzehnten Jahrhunderts recht gut bekannt war, und wohl wiſſen konnte, wohin ſie gehörten, iſt er ein Niederländer. „*Iodocus a Prato*, quem vulgus Belgica lingua, *in qua natus erat*, ὑποκοριστικῶς, Iuſquinum vocat, quaſi ritas Iodoculum.“ (Dodecach. pag. 362.) Nicht minder iſt er von Sweertius (ſ. Athenae Belgicae, pag. 495.) unter die Niederländer aufgenommen worden, obgleich aus ſeinem Beynamen del Prato zu erhellen ſcheint, daß er aus Prato, einer Stadt im Toſcaniſchen, gebürtig, folglich ein Italiäner geweſen ſey. Woher er dieſen letzten Namen bekommen haben mag, läßt ſich den ſo widerſprechenden Nachrichten nicht entſcheiden. *Adami* da Boſſena (Oſſervazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontificia, p. 159.) nennt ihn *Iacopo* Pratenſe, detto Iuſquin del Prato, und ſagt, daß er unter Sixtus IV. Sänger in der päpſtlichen Kapelle geweſen ſey, auch daß man ſeinen Namen im Chore des Vaticaniſchen Palaſtes eingeſchnitten finde. Von dem Vaterlande deſſelben ſagt er aber nichts.

Nie hat ſich wohl ein Componiſt einen allgemeinern Ruhm erworben, als dieſer Joſquinus. Alle alte Muſiklehrer reden von ſeiner Kunſt und Geſchicklichkeit mit einer Art von Bewunderung. Franchinus Gafor, als einer der älteſten, deren Werke auf unſre Zeiten gekommen ſind, zählt ihn ſchon den angenehmſten Componiſten bey. *Iuſquin* ac reliqui jucundiſſimi Compoſitores ſagt er in der Practica muſicae, Lib. III. cap. 12. Spataro (Tractato di Muſica etc. Vinegia, 1532. fol.) nennt ihn optimo de li compoſitori del tempo noſtro. Wenn dieſes Werk in dem Jahre 1531. zum erſten Mal gedruckt worden iſt, ſo muß Joſquinus folglich um dieſe Zeit noch gelebt haben. Glarean zieht ihn allen Componiſten vor, und ſagt, daß, wenn er die zwölf Tonarten und die wahren muſikaliſchen Grundſätze recht gekannt hätte, die Natur nie einen größern Mann in der Muſik hervorgebracht haben würde, als ihn. Sein Genie war ſo geſchmeidig und ſo kraftvoll, daß er alles vermochte, was er wollte. [130]) Niemand konnte die Gemüthsbewegungen kräftiger ausdrücken, niemand griff ſein Werk glücklicher an, niemand konnte ihm an Annehmlichkeit und Leichtigkeit verglichen werden, ſo wie unter den epiſchen Dichtern keiner mit dem Virgil verglichen werden konnte. [131])

Daß ihn Adrian Petit Coclicus unter die Principes Muſicorum, quos mundus ſuſpicit et admiratur, und zwar an die erſte Stelle ſetzt, iſt gar nicht zu verwundern, da er ein Schüler deſſelben war, und überall in ſeinem Compendio Muſicae practicae von deſſen Lob überfließt. Sebald Heyden ſagt zwar nicht viel von ihm, führt aber dagegen ſo viele Beyſpiele aus ſeinen Compoſitionen als Muſter an, daß man wohl ſieht, welch eine große Meinung auch er von ihm hatte. Zarlino erwähnt ſeiner in ſeinen vielen und weitläuftigen Schriften ſehr häufig, nennt ihn in ſeinen Supplementen (Seite 314) einen Mann, welcher zu ſeiner Zeit unter den Muſikern den erſten Platz behauptete (il qual teneva à i ſuoi tempi nella Muſica il primo luogo.) und erzählt eine Begebenheit, woraus man ſehen kann, daß die muſikaliſche Welt beynahe keine andere Compoſitionen hören wollte, als die ſeinigen. Eine Motette von Adrian Willaert: Verbum bonum e ſuave, für ſechs Stimmen, wurde nehmlich lange Zeit in der päpſtlichen Kapelle zu Rom als Joſquins Arbeit geſungen, und für eine der beſten Compoſitionen jener Zeit gehalten. Willaert, welcher von Flandern nach Rom kam, und dieſe Motette daſelbſt unter dem Namen eines andern hörte, konnte nicht umhin, ſie

130) Cui viro, ſi de duodecim Modis ac vera ratione muſica, notitia contigiſſet ad nativam illam indolem, et ingenii, qua viguit, acrimoniem; nihil naturae auguſtius, in hac arte, nihil magnificentius producere potuiſſet. Ita in omnia verſatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuiſſet. Dodecach. p. 362.

131) Nemo hoc Symphoneta affectus animi in cantu efficacius expreſſit, nemo felicius orſus eſt, nemo gratia ac facilitate cum eo ex aequo certare potuit, ſicut nemo Latinorum in carmine epico Marone meruit, *Ibid.*

als ſeine Arbeit in Anſpruch zu nehmen. Das Vorurtheil der Sänger war aber ſo groß, daß ſie dieſelbe nach dieſer Erklärung in der päpſtlichen Kapelle nie wieder ſangen.

Andrea Adami nennt ihn am ſchon angezeigten Orte das größte Licht der Muſik, von welchem alle Contrapunktiſten, die nach ihm gekommen ſind, lernen mußten. „Fu il lume maggiore di queſta gran ſcienza, dal quale impararono tutti i Contrapuntiſti, che vennero dopo di eſſo.“ Printz nennt ihn in ſeiner hiſtoriſchen Beſchreibung der Sing- und Kling-Kunſt den Erz-Componiſten, und Sweertius ſagt, er ſey bey Geiſtlichen und Weltlichen angenehm geweſen. „Vir Eccleſiaſticis et magnatibus gratus.“ Unſerm Luther gefielen ſeine Compoſitionen ſo wohl, daß er einſt, als er eine Motette von ihm gehört hatte, ausrief: Josquinus iſt ein Meiſter der Noten. Dieſe haben thun müſſen, wie er gewollt; andere Componiſten müſſen thun, wie die Noten wollen. (ſ. Matthefii Predigten von dem Leben Luthers.) Noch manche Zeugniſſe von der hohen Achtung, in welcher Josquinus ſeiner vorzüglichen Kunſt wegen bey allen ſeinen Zeitverwandten ſtand, könnten aus den beſten muſikaliſchen und andern Schriftſtellern angeführt werden; allein die bisher beygebrachten werden ſchon hinreichen, um zu zeigen, daß er ein Mann von wahren muſikaliſchen Verdienſten geweſen ſeyn müſſe.

Nach einer ſchon angeführten Stelle aus dem Adami da Bolſena iſt Josquinus unter Sixtus IV. das heißt zwiſchen den Jahren 1471. und 1484. päpſtlicher Sänger geweſen. „Egli fu Cantore della detta Capella ſotto Siſto IV.“ Aus dieſer Kapelle muß er nach Cambray in Flandern gekommen, und daſelbſt Muſikdirektor geworden ſeyn. Daß er in Cambray einige Zeit gelebt hat, iſt gar nicht zu bezweifeln, da Joh. Manlius im dritten Bande ſeiner Collectaneen eine Anekdote von ihm erzählt, die auf ſeinen Aufenthalt in dieſer Stadt Bezug hat. Als Josquinus noch zu Cambray lebte, ſagt Manlius, und ein Sänger in einem ſeiner Stücke eine ſchlechte Coloratur machte, verdroß es ihn ſo ſehr, daß er denſelben ausſchalt und ſagte: „Warum thuſt du eine Coloratur hinzu? Wenn ſie mir gefallen hätte, würde ich ſie wohl ſelbſt hineingeſetzt haben. Wenn du Geſänge corrigiren willſt, ſo mache die eigene, und laß die meinigen uncorrigirt.“

Endlich nimmt man allgemein an, Josquinus ſey zuletzt Kapellmeiſter bey Ludwig XII. in Frankreich geweſen. Glarean nennt ihn Cantorum regis primarium, und erzählt einige Anekdoten, die ſeine Angabe ſehr wahrſcheinlich machen. Der König verſprach nehmlich dem Josquin bey einer gewiſſen Gelegenheit eine Präbende, vergaß aber ſein Verſprechen zu erfüllen. Um ihn daran zu erinnern, komponirte Josquin eine Motette über die Worte: Memor eſto verbi tui. Der König merkte aber die Abſicht ſeines Kapellmeiſters nicht, und veranlaßte ihn dadurch, ein zweytes Stück über die Worte: Portio mea non eſt in terra viventium etc. zu componiren und am Hofe aufzuführen. Endlich wurde der König aufmerkſam, errieth die Abſicht Josquins und beſchenkte ihn mit der verſprochenen Präbende. Hierauf verfertigte Josquin eine dritte Motette über die Worte: Bonitatem feciſti cum ſervo tuo. Glarean bemerkt aber, daß die Dankbarkeit das Genie des Josquins nicht ſo ſehr in Feuer geſetzt habe, als vorher die Begierde nach der Präbende gethan hatte. (Verum inter has duas Harmonias videre licet, quanto dubia praemiorum ſpes plus urgeat, quam certo depoſitum beneficium. Dodecach. p. 441.)

Eine zweyte hierher gehörige Anekdote iſt folgende: Ludwig XII. fand viel Vergnügen an einem gewiſſen gemeinen Liedchen, und fragte einſt den Josquin, warum er nicht einige Stimmen dazu componirte, und ſo einrichtete, daß er (der König) ebenfalls eine Partie miſſingen könne. Josquin verwunderte ſich zwar über den Antrag des Königs, der nicht nur eine ſolche ſchwache Stimme hatte, ſondern auch der Muſik völlig unkundig war, verſprach aber, daß er das Lied nach des Königs Verlangen einrichten wolle. Bey näherer Betrachtung des Liedchens fand er, daß ſich ein zweyſtimmiger

miger Canon im Einklange daraus machen laſſe, und daß die ganze Harmonie in einer beſtändigen Abwechſelung des Hauptaccords mit dem Dominanten-Accord beſtehe. Er machte daher für zwey Singknaben einen Canon im Einklange, nahm für ſich ſelbſt den Baß G, D, G, D etc. und gab dem Könige als Mittelſtimme den einzigen Ton d, d, d etc. zu ſingen. Als am folgenden Tag wiederum Muſik bey Hofe war, ſagte Joſquin dem König die Stimme vor, ließ den Canon von zwey Singknaben ſehr gemäßigt ſingen, damit ſie die Stimme des Königs nicht überſchrieen, und nahm ſelbſt den Baß, um dem König durch das abwechſelnd darin liegende d noch zu Hülfe zu kommen. Der König mußte bey dieſer Einrichtung ſeine Stimme nothwendig treffen, freute ſich nach geendigtem Stücke herzlich über den Einfall ſeines Kapellmeiſters, und entließ ihn nicht unbeſchenkt. (Ridit machinamentum Rex hilariter, ac cum gaudio hominem dimiſit nec indonatum, nec absque optata gratia. L. c. pag. 468.)

Sollte man nun nicht hieraus ſchließen, daß Joſquinus wirklich Kapellmeiſter bey Ludwig XII. geweſen ſey? Und dennoch verſichert *Guillaume du Peyrat* in ſeinen Unterſuchungen über die Kapelle der Könige von Frankreich (pag. 434. und 474.) daß die Kapellmeiſterſtelle erſt von Franz I. errichtet worden ſey, und gedenkt, ob er gleich von Ludwig XII. und ſeinen Einrichtungen oft redet, des Joſquins mit keinem Worte. La Borde (Eſſai ſur la Muſique ancienne et moderne, Tom. I. pag. 117.) ſagt eben ſo wenig davon, vielmehr bemerkt er, daß man kaum wiſſe, ob vor der Regierung Franz I. in Frankreich etwas von Muſik exiſtirt habe. (Jusqu'à François I. à peine ſait-on ſi la Muſique a exiſté en France.) Dieſer König aber, welcher alle Künſte liebte, errichtete außer ſeiner Kapellmuſik noch eine beſondere Kammermuſik, die ihm 1515, als er nach Italien ging, und die Schlacht bey Marignon gewann, folgte, und ſich in Bologna mit der Kapelle des Papſts Leo X. vereinigte. Wenn man nun noch annimmt, daß Joſquinus in der St. Gudula Kirche zu Brüſſel begraben liege, weil nach Sweertii Nachricht ſein Bildniß nebſt einer Grabſchrift vor dem Chore dieſer Kirche ſteht, oder geſtanden hat, ſo weiß man in der That nicht, wie ſich ſo widerſprechende Nachrichten mit einander vereinigen laſſen ſollen. Ludwig XII. hat von 1498. bis 1515. regiert; zwiſchen 1471. und 1484. war Joſquinus ſchon päpſtlicher Sänger; hätte nun Sweertius oder Opmeer die Jahrzahl noch angegeben, die ſich wahrſcheinlich unter der Grabſchrift auf ihn befinden muß, oder befunden hat, ſo würden ſich vielleicht einige der widerſprechendſten Umſtände in ein helleres Licht ſetzen laſſen. Glarean nennt den Joſquin zwar den erſten Sänger (Cantorum primum) Ludwigs XII. und man könnte allenfalls einen Kapellmeiſter darunter verſtehen; Merſenne aber (Harmonie univerſelle, Livre de la Voix, pag. 44.) ſagt bloß, er ſey ein Muſiker dieſes Königs geweſen. (Car ayant promis à Louis XII. dont il etoit Muſicien etc.) Aber auch dann, wenn er nicht wirklicher Kapellmeiſter geweſen, iſt es dennoch zu verwundern, daß die Franzöſiſchen Geſchichtſchreiber ein ſo tiefes Stillſchweigen von ihm beobachten, da er doch auf alle Fälle ein Mann war, deſſen Ruf ſehr ausgebreitet ſeyn mußte. Selbſt die Verfaſſer ſolcher Werke ſchweigen von ihm, deren Zweck es recht ausſchließend war, das Andenken aller Männer, die nur je in Wiſſenſchaften und Künſten etwas Vorzügliches geleiſtet haben, zu verewigen, wie *Iſaac Bullart* in ſeiner Academie des Sciences et des Arts (1682.) und *Titon du Tillet* im Parnaſſe François (1732.)

Joſquinus war nicht bloß in den canoniſchen Künſten erfindungsreich, ſondern ſcheint auch mit Witz und ſinnreichen Einfällen von anderer Art begabt geweſen zu ſeyn. Die Anekdote von dem Liedchen, worin er dem König von Frankreich eine Stimme zu ſingen gab, gehört eigentlich hierher; Glarean erzählt aber noch eine andere von ihm, woraus man ſehen kann, auf wie mancherley Art er von ſeinen Talenten Gebrauch machen konnte. Ein gewiſſer Großer hatte ihm ein Beneficium ver-

sprochen, aber eben so wie Ludwig XII. vergessen, sein Versprechen zu erfüllen. Wenn ihn nun Josquinus daran erinnerte, antwortete derselbe in verstümmelter Französischer Sprache: Laisse faire moi. Um sich um über die Antwort dieses Großen aufzuhalten, componirte er eine ganze Messe über die musikalischen Sylben *La sol fa re mi.*

Unter die Fehler dieses größten Componisten seiner Zeit rechnet selbst Glarean, der sonst sein beständiger Lobredner ist, seine zu freye Behandlung der alten Tonarten. Vermuthlich hat er die Unvollkommenheit dieser alten Tonarten besser eingesehen als Glarean, welcher ein wenig in sie verliebt war. Ferner soll er seinem Genie den Zügel allzu sehr haben schießen lassen, und bisweilen Dinge gemacht haben, die er nicht hätte machen sollen. Doch erklärt Glarean, daß dieß nur ein kleiner Fehler war, der durch die vielen andern Vorzüge dieses unvergleichlichen Mannes reichlich aufgewogen wurde. Daß Josquinus spotten konnte, soll seine Messe La, sol, fa, re, mi, beweisen; daß er auch streitsüchtig war, wird aus einer andern Messe de beata virgine geschlossen. Worin aber diese Streitsucht eigentlich gelegen habe, wird nicht näher angegeben. Nicht minder soll er eine allzu große Begierde gehabt haben, seine Kunst zu zeigen. Dieß soll besonders bey seiner Messe l'homme armé der Fall seyn. Hierüber darf man sich am wenigsten verwundern; denn wer Kunst hat, wird sie immer gern zeigen wollen.[132]) Dessen ungeachtet hat er nie etwas componirt, was nicht sowohl Gelehrten als Ungelehrten gefallen hätte.[133]) Was oben als Fehler angegeben wurde, ist von andern ebenfalls häufig versucht worden, aber stets ohne glücklichen Erfolg.[134])

Ueberhaupt war Josquinus, wie sich aus allen Umständen, die von ihm erzählt werden, schließen läßt, ein wahres Genie, auch vielleicht bisweilen in derjenigen Bedeutung des Worts, die man ihm in unsern Zeiten gewöhnlich zu geben pflegt. Seine großen natürlichen Gaben verleiteten ihn, wenn man es so nennen darf, sich über die zu seiner Zeit gangbaren und von den meisten angenommenen Regeln der Kunst wegzusetzen. Sein Schüler Coclicus erzählt von ihm ausdrücklich, daß er die gewöhnlichen Regeln von den Fortschreitungen der Intervallen nicht beobachtet habe. „Sunt (sagt er in seinem *Compendio mus. pract.*) qui asserant, unisonum requirere tertiam, tertiam autem quintam, quintam vero sextam, sextam etiam octavam, octavam quintam aut decimam. *Sed Iosquinus haec non observavit.* In seinem Unterricht ging er mit Recht geraden Wegs zum Zweck. Coclicus sagt, daß er nie etwas von Musik vorsang oder vorschrieb, und dennoch in kurzer Zeit vollkommene Musiker bildete, weil er sie nicht mit langen und unnützen Vorschriften aufhielt, sondern mit wenig Worten die Regeln mit der Ausübung verband. Merkte er, daß seine Schüler im Singen fest waren, richtig intoniren, zierlich singen und den Text an die gehörige Stelle bringen konnten, dann erst fing er an, sie in den Fortschreitungen der Intervallen und in der Art verschiedene Contrapunkte über einen Choral zu singen, zu unterrichten. Mit den bessern Köpfen ging er sodann zur Composition über, sagte ihnen mit wenigen Worten die Regeln, welche bey drey- vier- fünf- und sechsstimmi-

132) — Sed defuit in plerisque modus, et cum eruditione judicium, itaque lascivientis ingenii impetus aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit, repressit, sed condonetur hoc vitium mediocre ob dotes alias viri incomparabiles. — In plerisque operibus etiam ostentator magnificus, ut in Missa super voces musicales, et in Missa ad Fugam. In quibusdam irrisor, ut in Missa La sol fa re mi. In quibusdam contentione certans, ut in Missa de beata Virgine, Dodecach. p. 362--63.

133) — Et ut in summa dicamus, nihil unquam edidit, quod non jucundum auribus esset, quod ut ingeniosum docti non probarent, quod denique, etiam si minus eruditum videri poterat, non acceptum gratumque judicio audientibus esset. *Ibid.*

134) — Quae omnia, quamquam alii saepe tentarunt, non tamen eadem felicitate conatibus aequales exitus invenerunt. *Ibid.*

gen Compoſitionen zu beobachten ſind, und ſchrieb ihnen hernach Beyſpiele vor, welche ſie nachahmen mußten. Dieſen Unterricht ertheilte er aber nicht allen, ſondern nur denjenigen, die durch eine beſondere Neigung zur Muſik gezogen wurden. Seine Forderungen an diejenigen, welche componiren wollten, waren ſtreng, aber gerecht. Wer ſich für einen Componiſten hielt, bloß weil er die Regeln der Compoſition kannte, und viel componirte, den verachtete und verſpottete er, und ſagte, er wolle fliegen ohne Flügel zu haben. (— Hos Dominus Iosquinus vilipendit, ac ludibrio habuit, dicens eos velle volare ſine alis.) Coclicus erzählt noch mancherley von ſeinem Lehrmeiſter; wir ſehen aber hieraus ſchon hinlänglich, daß er ein Mann von wahrem Kunſtgeiſte war. Seine eigenen Compoſitionen behandelte er ebenfalls ſehr ſtrenge, und bediente ſich dabey der kritiſchen Feile länger, als viele ſeiner in Anſehung der natürlichen Gaben vielleicht eben ſo glücklichen Nachfolger zu thun pflegen. Glarean erzählt, daß nach den Nachrichten aller, die ihn gekannt haben, er lange und häufig an ſeinen Arbeiten ausbeſſerte, und ſie nie unter einigen Jahren in die Hände des Publikums kommen ließ. (Ajunt enim qui noverunt, multa cunctatione, multiſariaque correctione ſua ediditſe, nec, niſi aliquot annis apud ſe detinuiſſet, ullam in publicum emiſiſſe cantum.) Wenn er ein Stück geendigt hatte, ließ er es ſogleich von ſeinen Sängern probiren. Während der Probe pflegte er im Zimmer auf- und abzugehen, und mit großer Aufmerkſamkeit zuzuhören. Fand er nun, daß irgend ein Satz ſich nicht ſo ausnahm, wie er es verlangte, ſo unterbrach er die Sänger, und änderte ihn augenblicklich.

Bey allen dieſen vortrefflichen Kunſteigenſchaften, womit er noch immer Tauſenden zum Muſter dienen könnte, ſcheint Josquinus dennoch dasjenige nicht gehabt zu haben, was man in der Welt Glück zu nennen pflegt. Wenigſtens muß dieß der Fall während ſeines Aufenthalts in Italien geweſen ſeyn. Zarlino, welcher uns ein Sonnet aufbehalten hat, welches durch die häufigen Klagen Josquins über ſeine ſchlechten Glücksumſtände veranlaßt wurde, macht bey dieſer Gelegenheit die Bemerkung, es ſey häufig der Fall, daß diejenigen, welchen Gott beſondere Geiſtesgaben verliehen habe, mit dem Glücke und mit der Welt nicht im beſten Vernehmen ſtehen. Allerdings iſt dieß ſehr häufig der Fall. Allein ſolche Perſonen ſind eines Theils hinlänglich dafür entſchädigt, indem der beſtändige Kunſtgenuß jenen Mangel an äußern Glücksgütern weniger fühlbar macht; andern Theils aber würden gerade ſolche mit höhern Gaben beglückte Menſchen die Entwickelung und völlige Vervollkommnung dieſer höhern Gaben verſäumen müſſen, wenn ſie nach den geringern Gütern trachten und die Aufmerkſamkeit darauf verwenden wollten, ohne welche ſie niemand leicht habhaft werden kann. Wahrſcheinlich hat es Josquinus, in ſeine Kunſt vertieft, ebenfalls an dieſer Aufmerkſamkeit fehlen laſſen, und würde, wäre er minder Künſtler geweſen, vermuthlich weniger zu klagen gehabt haben. Dem ſey wie ihm wolle. Josquinus beklagte ſich in Italien, der Erzählung des Zarlino zu Folge, häufig gegen ſeine Freunde über ſein widriges Schickſal, beſonders aber gegen einen bekannten Dichter und großen Liebhaber der Muſik, mit Namen Serafino Aquilano, und dieſer ſandte ihm eines Tages ein Sonnet, um ihn damit einiger Maßen zu tröſten. Es ſteht in den Supplementen des Zarlino Seite 314. und iſt folgenden Inhalts:

Gioſquin non dir che 'l ciel ſia crudo ed empio,
Che t' adornò de ſi ſublime ingegno:
Et s' alcun veſte ben, laſcia lo ſdegno;
Che di ciò gode alcun buffone, ò ſempio.

Da quel ch'io ti dirò prendi l'eſſempio;
L'argento e l'or, che da ſe fleſſi' è degno,

Si moſtra nudo, è ſol ſi veſte il legno,
Quanda s'adorna alcun theatro ò tempio:

Il favor di coſtor vien preſto manco,
E mille volte il dì, fia pur giacondo,
Si muta il ſtato lor di nero in bianco.

Ma chi hà virtù, gira a ſuo modo il mondo;
Com' huom che nuota e hà la zucca al fianco,
Metti 'l ſott' acqua pur, non teme il fondo.

Joſquin muß ſehr frühe im ſechzehnten Jahrhundert geſtorben ſeyn. Aber ſein eigentliches Todesjahr findet man nirgends angegeben. Grabſchriften und Trauergeſänge ſind auf ihn eben ſo gemacht worden, wie auf ſeinen Lehrer Ockenheim. Die Grabſchrift, welche ſich unter ſeinem Bildniſſe in der St. Gudula-Kirche zu Brüſſel findet, hat uns *Sweertius* in den Athenis Belgicis aufbehalten, ſo wie auch einen andern Trauergeſang von Gerard Avidius aus Nimwegen, welcher ſich einen Schüler des Joſquin nennt. Die Grabſchrift heißt:

O mors inevitabilis,
Mors amara, mors crudelis,
Joſquinum dum necaſti,
Illum nobis abſtuliſti;
Qui ſuam per Harmoniam,
Illuſtravit Eccleſiam,
Propteren dic tu Muſice:
Requieſcat in pace. *Amen.*

Eine Compoſition dieſer Verſe findet ſich in der ſiebenten Sammlung Franzöſiſcher Geſänge für fünf und ſechs Stimmen, welche im Jahre 1545. zu Antwerpen bey Tylman Suſato gedruckt worden ſind, unter dem Titel: Lamentatio ſuper morte Joſquin de Prez. Per *Jeronimum Vinders.* 7 Vocum Burney hat dieſe Compoſition gekannt, und ſie in der Harmonie zwar gut, aber ohne Erfindungskraft gefunden. Das zweyte Trauergedicht iſt folgendes:

Gerardus Avidius Noviomagus Praeceptori ſuo.

Muſae Jovis ter maximi,
Proles canora, plangite,
Comas Cypreſſus comprimat,
Joſquinus ille, ille occidit,

Templorum decus
Et veſtrum decus

Severa mors et improba,
Quae templa dulcibus ſonis
Privas, et aulas Principum,
Malum tibi quod imprecer

Tollenti bonos
Parcenti malis?

Apollo ſed necem tibi
Minatur, heu mors peſſima,
Inſtructus arcu et ſpiculis,
Muſasque ut addant commovet,

Et laurum comis,
Et aurum comis.

Joſquinus (inquit) optimo
Et maximo gratus Iovi,
Triumphat inter coelites,
Et dulce carmen concinit,

Templorum decus
Muſarum decus.

Dieſes Gedicht iſt zweymal in Muſik geſetzt worden, von *Benedictus* in vier, und von Joſquins Schüler Nicolaus Gombert in ſechs Stimmen. Beyde Compoſitionen finden ſich ebenfalls in obgedachter Sammlung, die zu Antwerpen bey Suſato unter dem Titel: Le ſeptieme livre, contenant 24 Chanſons à 5 et à 6 parties, par feu de bonne memoire es très excellent en Muſique Ioſquin des Prez. Avec trois epitaphes du dict Ioſquin, compoſées par divers auctеurs, gedruckt worden iſt. Die Compoſition des Gombert ſoll nach Burney's Zeugniß keine beſondere Vorzüge haben; hingegen die des Benedictus deſto mehrere. Wir werden ſie am Schluß dieſes Artikels dem Leſer ebenfalls mittheilen.

Wer es in irgend einem Fache zu einem hohen Grade von Vollkommenheit bringen will, muß ſehr viel darin arbeiten. Unſere beſten Dichter ſind diejenigen, welche am meiſten gedichtet haben, ſo wie diejenigen die beſten Componiſten ſind, welche am meiſten componirt haben. Die Freyheit und Leichtigkeit des Stils, das Vermögen, überall ſogleich die zweckmäßigſten Gedanken aus den Millionen anderer, die ebenfalls möglich ſind, herauszufinden und gegenwärtig zu haben, die Gewandtheit, ſich bey vorkommenden Schwierigkeiten glücklich durchzuwinden, ohne weder Geſchmack noch nothwendige in der Natur gegründete Regeln der Kunſt zu beleidigen, oder zu vernachläſſigen, ſind lauter Früchte einer ununterbrochen anhaltenden, mit gehöriger Aufmerkſamkeit verbundenen Uebung. Welch eine Menge von Compoſitionen hat man nicht von Händel, Joh. Seb. und C. Ph. Em. Bach, von Telemann, Graun, Haſſe und Haydn? Auf eben dieſe Weiſe mußten die Componiſten verfloſſener Jahrhunderte in ihrer Kunſt zu den höhern Graden von Vollkommenheit nach ihrer Art gelangen, und die Kunſtgeſchichte lehret uns, daß ſie wirklich auf keine andere Weiſe dazu gelangt ſind.

Joſquinus iſt vielleicht in dieſer Rückſicht unter den alten Contrapunktiſten einer der fleißigſten geweſen, und muß, wie ſich aus den vielen Citationen derſelben in den Lehrbüchern des ſechzehnten Jahrhunderts ſchließen läßt, eine große Menge von Compoſitionen verfertigt haben. Viele derſelben haben ſich bis auf unſere Zeiten erhalten, die meiſten ſind aber wahrſcheinlich verloren gegangen. Was noch von ihm vorhanden iſt, wird ungefähr folgendes ſeyn:

I. Meſſe. Tre libri. Date alla luce in Foſſombrone l'anno 1515 e 1516. da Ottavio de Petrucci. *Doni* in ſeiner Libraria (Vinegi, 1550.) giebt von dieſen Meſſen fünf Bücher an, Adami da Bolſena hat aber in der päpſtlichen Muſik-Kammer nicht mehr als drey Bücher gefunden. Im Brittiſchen Muſeo iſt Burney's Nachricht zu Folge nur das erſte und zweyte Buch dieſer Meſſen

vorhanden. Aus dieſen Meſſen ſcheint Glarean alle ſeine eingerückten Proben von Joſquins Compoſition genommen zu haben. Ferner hat man von ihm nach der Anzeige des Sweertius in Athenis Belgicis

II. Cantilenas varias ſacras, quas Motetas vocant, et profanas. Antwerp. typis Tilmani Suſati, anno 1544.

III. Das ſiebente Buch der oben angezeigten Franzöſiſchen Geſänge, worin zugleich die drey Trauermuſiken auf Joſquin enthalten ſind.

IV. In einer zu Nürnberg im Jahre 1542. herausgekommenen Sammlung von Pſalmen mit vier, fünf und mehr Stimmen in drey Bänden, findet ſich im dritten Bande 1) Qui habitat in adjutorio mit 24 Stimmen und mit der Ueberſchrift: Eſt fuga bis trina quaevis poſt tempora bina. 2) In convertendo etc. Die beyden erſten Bände dieſes Werkes, in welchen wahrſcheinlich noch andere Compoſitionen von Joſquin befindlich ſeyn werden, ſind verloren gegangen. Dieſe drey Bände ſind bey Joh. Petrejus gedruckt, und von Georg Forſter herausgegeben.

V. Pſalmorum ſelectorum a praeſtantiſſimis hujus noſtri temporis in arte muſica artificibus in harmonias quatuor, quinque et ſex vocum redactorum Tomus I. II. III. IV. Noribergae ex officina Ioannis Montani, et Vlrici Neuberi. Anno 1553--54. 4. Im erſten Bande dieſer Sammlung finden ſich von Joſquin folgende Compoſitionen: 1) Domine ne in furore tuo etc. 4 voc. 2) Domine, Dominus noſter etc. 5 voc. mit einem Canon am Ende unter der Aufſchrift: Creſcite et multiplicamini. 3) In Domino confido etc. 4 voc. 4) Vsque quo Domine etc. 4 voc. 5) Coeli enarrant gloriam Dei etc. 4 voc. 6) Beati quorum remiſſae etc. 5 voc. 7) Benedicam Domino etc. 6 voc. 8) Domine ne in furore tuo etc. noch einmal. 9) Iudica me Deus etc. 4 voc. 10) Miſerere mei Deus etc. 5 voc. Im zweyten Bande: 11) Deus in nomine tuo etc. 4 voc. 12) Qui regis Iſrael etc. 5. voc. 13) Domine ne projicias etc. 4 voc. 14) Dominus regnavit decorem etc. 4 voc. 15) Cantate Domino etc. 5 voc. 16) Laudate pueri Dominum etc. 4 voc. Im dritten Bande: 17) Mirabilia teſtimonia tua etc. 4 voc. 19) Benedicite omnia opera etc. 4 voc. Im vierten Bande iſt gar nichts von ihm enthalten.

VI. Im Dodecachord des Glarean (Baſel, 1517. Fol.) ſind folgende Compoſitionen von Joſquin befindlich:

1) Vtre miſa ſol la ex Miſſa Iodoci Pratenſis, Herculus dux Ferrariae. Agnus Dei. pag. 221.
2) Ex Hercule: Pleni ſunt coeli etc. pag. 242.
3) Domine, non ſecundum peccata noſtra etc. pag. 246.
4) Adjuva nos Deus etc. 4 voc. pag. 248.
5) Duae ex una. p. 257.
6) Duae ex una. Pleni ſunt coeli. p. 258.
7) Magnus es tu Domine etc. pag. 272.
8) Ave verum corpus Chriſti 2 et 3 voc. p 288.
9) Agnus Dei qui tollis peccata etc. 2 vocum ex miſſa de noſtra Domina. pag. 305.
10) Exemplum Hypoaeolii. Pleni ſunt etc. pag. 321.
11) O Ieſu fili David etc. p. 357.
12) Ave Maria gratia plena etc. p. 358.
13) Victimae paſchali laudes etc. p. 368.

14) De profundis clamavi ad te etc. p. 372.
15) Liber generationis Jeſu Chriſti etc. p. 376.
16) Agnus Dei qui tollis etc. p. 388.

Mit einem Canon unter der Ueberſchrift:

In gradus undenos deſcendant multiplicantes
Conſimilique modo creſcant Antipodes uno.

Man kann hieraus die Zahl der canoniſchen Kunſtſtücke noch vermehren, die ſchon in der Note 128. angezeigt ſind.

17) Eine andere Compoſition über den nehmlichen Text. S. 390. Wieder ein Canon mit der Ueberſchrift: Canon inferne in Diapaſon.
18) Et in terra pax hominibus etc. worin die Mixolydiſche Tonart mit der Hypomixolydiſchen vermiſcht iſt. S. 392.
19) Planxit autem David etc. Ein Beyſpiel der vermiſchten Joniſchen und Hypoioniſchen Tonart. S. 418.
20) Benedictus etc. ein Canon. S. 441.
21) Agnus Dei etc. Ex una voce tres aus der Meſſe l'homme armé. Mit der Auflöſung. S. 442.
22) Zweyſtimmiger Canon, worin die zweyte Stimme um einen Ton höher folgt, alſo ein Canon in der Secunde. S. 446.
23) Exemplum Dorii, Hypodoriique connexorum cum Semiditono ſuperne. p. 448.
24) Ionici Hypoioniticique connexorum exemplum cum Ditono ſuperne, ſed non ſuo finitum loco. p. 449.
25) Phrygii phraſis etc. p. 450.
26) Dorii phraſis etc. p. 451.
27) Fuga ad minimam 4 voc. aus der Meſſe l'homme armé. p. 452–53.
28) Ludovici regis Franciae jocoſa cantio 4 vocum. p. 469.

VII. In einigen muſikaliſchen Lehrbüchern aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts ſind ebenfalls verſchiedene Compoſitionen des Joſquinus als Beyſpiele und Uebungsexempel angeführt. So findet ſich in dem Werke:

a) De arte canendi, ac vero ſignorum in cantibus uſu von Sebald Heyden (Nürnberg 1540. 4.) 1) Fuga duarum vocum, quarum altera priorem poſt tempus ſequitur, altior tono. S. 28. Iſt aus dem Glarean genommen, wo ſie S. 446. ſteht. 2) Fuga duorum, quorum poſterior priorem poſt tempus ſequitur, ſed tono demiſſior. S. 30. Ebenfalls aus dem Glarean, S. 448. Fuga duorum. S. 92. Auch beym Glarean, S. 450. 5) Duo in unum. S. 103. Ein Beyſpiel vom Gebrauch der Taktzeichen C mit C 2. 6) Duo in unum. S. 103. Für die Taktzeichen C mit C. 7) Duo in unum. S. 104. Für die Taktzeichen C mit dem verkehrten ↄ. 8) Fuga trium ex l'homme armé. S. 112. Beym Glarean S. 442. 9) Exemplum ex miſſa Fortuna. S. 124. Ein Beyſpiel, worin die Noten und Pauſen alle um die Hälfte geringer gerechnet werden, als ſie geſchrieben ſind. 10) Kyrie ex l'homme armé. S. 126. 11) Chriſte eleiſon ex l'homme armé. S. 126. 12) Fuga ad minimam ex l'homme armé. S. 156. Iſt nicht im Glarean. Der Tenor hat die Ueberſchrift: recta pergat, und der Baß cancriſat; in der zweyten Hälfte kehrt es ſich um, und der Baß geht gerade aus, der Tenor aber

muſi cancriſiren. 13) Oſanna ex l'homme armé. S. 160. Der Tenor hat den Canon: gaudet cum gaudentibus. [135])

b) In Joh. Zangers Praeceptis muſicae practicae (Leipzig 1554. 4.) 1) Pleni ſunt coeli ex l'homme armé. 2) Duo in unum, ebenfalls aus l'homme armé. 3) Sanctus aus l'homme armé. 4) Exemplum augmentationis ex Miſſa Fortuna. 5) Trinitas in unitate. Ex Miſſa l'homme armé.

Noch in vielen andern muſikaliſchen Lehrbüchern dieſes Zeitraumes findet man Beyſpiele von Joſquin angeführt. Die meiſten ſind aber mit den vorhergehenden einerley, und die Verfaſſer ſcheinen ſie von einander ausgeſchrieben zu haben.

Aber nicht bloß in der erſten, ſondern auch in der zweyten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts wurden Joſquins Compoſitionen häufig gebraucht. Man hatte in dieſer Zeit die Gewohnheit, Singſtücke für gewiſſe Inſtrumente einzurichten und zwar am meiſten für die Orgel und laute. Was nun unter den vorhandenen Singſtücken für vorzüglich gehalten wurde, wählte man zu dieſem Gebrauche aus. Von dieſer Art iſt:

1) Ein ſchön Nutz und gebräuchlich Orgeltabulatur buch ꝛc. von Jacob Paix aus Augsburg, Organiſt zu Lauingen 1583. Es enthält die beſten Motetten der berühmteſten Componiſten, alle in die ſo genannte Deutſche Tabulatur geſetzt, und darunter noch eine vollſtändige Motette von Joſquin Veni ſancte ſpiritus etc.

2) Deutſch lautenbuch, darinnen kunſtreiche Motetten ꝛc. von Melchior Newſiedler, Burger und lauteniſt zu Augsburg. Gedruckt zu Straßburg, 1574. Enthält außer vielen andern Stücken von den älteſten Componiſten auch von Joſquin die Motette: Benedicta es etc. 6 vocum in die Lauten-Tabulatur geſetzt.

3) *Antonio de Cabezon* in ſeinem Werke unter dem Titel: Obras de Muſica para Tecla, Arpa y Vihuela etc. Madrid, 1578. Fol. Die Notenſchrift, welche in dieſem Werke gebraucht wird, iſt von einer ganz eigenen Art, und unterſcheidet ſich ſowohl von der Deutſchen Orgel- und lauten-Tabulatur, als von der ſo genannten Italiäniſchen. Der Verfaſſer gebraucht ſo viele linien, als Stimmen in einem Stücke vorhanden ſind, und bedient ſich ſodann der Zahlen, um die Töne einer jeden Stimme auf einer einzigen linie anzudeuten. In dieſer Notenſchrift hat er die beſten Motetten der älteſten Componiſten für Orgel und Clavierinſtrumente (Tecla.) für die Harfe und Guitarre (Vihuela) eingerichtet. Unter dieſen Compoſitionen finden ſich von Joſquin: 1) Cum ſancto ſpiritu etc. 4 voc. p. 68. 2) Clama ne ceſſes 4 voc. p. 91. 3) Oſanna aus der Meſſe l'homme armé. 4 voc. p. 99. 4) Benedictus 4 voc. aus eben derſelben Meſſe. p. 98. 5) Cum ſancto ſpiritu etc. 4 voc. nach einer andern Compoſition als Nr. 1. p. 103. 6) Stabat mater doloroſa. 5 voc. p. 105. 7) Inviolata etc. 5 voc. p. 110. 8) Stabat mater doloroſa. 5 voc. nach einer andern Compoſition als Nr. 6. p. 131. 9) Inviolata etc. ebenfalls eine veränderte Compoſition für 5 Stimmen. p. 134. 10) Benedicta es coelorum regina. 6 voc. p. 159. 11) Ave Maria etc. 6 voc. p. 176. Die meiſten dieſer Motetten ſind lang, und einige beſtehen aus zwey und drey Theilen.

135) Da dieſer Canon in der Note 128. nicht mit begriffen iſt, ſo mag Hermann Fincks Erklärung deſſelben dem Leſer zeigen, was man darunter zu verſtehen hat. „Hic canon (heißt es) reperitur, quando uni voci aliquod ſignum (et praeſertim ſignum prolationis maioris) additur: reliquae vero voces in proportione tripla ponuntur, quae tamen juxta utriusque ſigni exigentiam cantari poſſunt.“ Practica muſica, Liber tertius, de canonibus.

Dieß werden ungefähr die Hauptquellen ſeyn, wo man noch in unſern Zeiten Joſquiniſche Compoſitionen finden kann. Da indeſſen dieſe Quellen doch nicht für jederman zugänglich ſind, und mancher ſich gern einen anſchaulichern Begriff von dieſen alten Compoſitionen machen möchte, als durch bloß hiſtoriſche Nachrichten erlangt werden kann, ſo wollen wir nun dem Leſer einige derſelben mittheilen, jedoch noch vorher erinnern, daß, obgleich Joſquins Compoſitionen die Compoſitionen ſeiner Vorgänger und Zeitverwandten, vielleicht auch vieler ſeiner Nachfolger weit übertreffen, ſie dennoch den Geiſt ſeines Zeitalters noch gar ſehr an ſich tragen. Melodie, Erfindung und Geſchmack waren noch unbekannte Dinge; die Muſik lag gleichſam in Ketten und Banden, das heißt: ihre ganze Freyheit war den canoniſchen Künſtelenen aufgeopfert. Man kann in Rückſicht auf dieſen übertriebenen Gebrauch der an ſich nicht verwerflichen canoniſchen Künſte den Vers des Moliere auf die älteſten Contrapunktiſten anwenden.

Et la plus noble choſe ils la gatent ſouvent
Pour la vouloir outrer et pouſſer trop avant.

Tartuffe, Act. 1.

Es iſt daher ſehr übertrieben, wenn Glarean der Meinung iſt, Joſquin habe in ſeiner Kunſt ſchon einen ſolchen Grad von Vollkommenheit erreicht, daß er mit dem Horaz verglichen werden könne. Zarlino, der ſchon weiter ſah, und die Erfahrungen eines halben Jahrhunderts mehr geſammelt hatte, auch überhaupt ein urtheilsvollerer Theoretiker und Praktiker zugleich war, hält den Joſquin zwar ebenfalls für einen Componiſten, welcher zu ſeiner Zeit den erſten Rang behauptet habe, merkt aber klüglich dabey an, daß er noch nicht, weder mit Horaz, noch mit irgend einem andern guten Griechiſchen oder Lateiniſchen Dichter zu vergleichen ſey. (Teneva a i ſuoi tempi nella muſica il primo luogo; ſe ben non è da paragonare ne con Horatio, ne anche con altro Poeta eccellente antico ne Greco, ne Latino. Sopplimenti muſicali, p. 314.) Am beſten und richtigſten wird der Werth der Joſquiniſchen Compoſitionen von Adami da Bolſena beſtimmt. Aus den Werken Joſquins ſehe man (ſagt Adami,) daß er ein ſehr gelehrter Componiſt geweſen ſey, die Regeln genau gekannt, lebhafte Erfindung und Geiſt nach der Art jener Zeiten gehabt habe, in welchen die Muſik noch arm an Gedanken, und gleichſam in der Unerfahrenheit des Alterthums begraben lag. (Le ſue opere dimoſtrano eſſer egli ſtato intelligentiſſimo Compoſitore, pieno di regole eſatte, vivaciſſimo nell' invenzione, e ſpiritoſo nel modo di comporre di quei tempi, ne' quali la Muſica era aſſai ſcarſa di penſieri, ſepolta, per coſi dire, in quell' inſperta antichità. Oſſervazioni etc. pag. 160.) Dieſe Art zu componiren war keine andere als die canoniſche, und wenn man darunter bloß allein die künſtliche Verwebung mehrerer Stimmen verſteht, ſo daß ſie einander bald nahe bald ferne, bald in Theſi bald in Arſi, bald in dieſem bald in jenem Intervall, bald rückwärts bald vorwärts, bald vergrößert bald verkleinert ꝛc. nachfolgen, ohne darauf Rückſicht zu nehmen, ob mit allen dieſen künſtlichen Verwebungen Geſang, Charakter und Geſchmack vereinigt iſt, ſo muß man geſtehen, daß Joſquin ein großer Componiſt war. Denn es giebt vielleicht keine Gattung der canoniſchen Nachahmung, die er nicht ſchon gekannt und ausgeübt hat. Macht man aber Anſprüche von anderer Art an dieſe Künſte, ſoll man ihnen die Ketten und Bande nicht anmerken, in welchen ſie einhergehen müſſen, ſollen die Stimmen ſich gegen einander nach den ſtrengſten Regeln dieſer Künſte bewegen, ohne den ihnen angelegten Zwang zu verrathen, ſo würden dieß Anſprüche ſeyn, deren Befriedigung von einem ſo frühen Zeitalter, in der eigentlichen Kindheit des Contrapunkts noch nicht verlangt oder erwartet werden kann. Man hatte noch zu viel mit dem mechaniſchen Theile dieſer Kün-

ſie zu thun, als daß man an den höheriſchen Theil derſelben nur hätte denken können. Josquin hatte ebenfalls noch mit dieſen Schwierigkeiten zu kämpfen; aber er war ſchon etwas gewandter geworden als ſeine Zeitgenoſſen, und ſein Genie ſcheint ſchon ſo viel Kraft gehabt zu haben, daß es ſich wenigſtens nicht ganz von den ſchweren Feſſeln der canoniſchen Künſte niederdrücken ließ. In dieſer Rückſicht war er allerdings ein Wunder ſeiner Zeit und konnte mit Recht für den erſten und beſten Componiſten derſelben gehalten werden.

In einer ſeiner Meſſen mit der Ueberſchrift: Sine Nomine, die ungefähr zwanzig verſchiedene Sätze enthält, die ſämmtlich canoniſch gearbeitet ſind, finden ſich auch einige zweyſtimmige Canones, in der Ober- und Unter-Secunde. [136]) Glarean führet einige daraus als Beyſpiele einer zu gewagten Vermiſchung zweyer Tonarten an, hält ſie aber doch für ſchön. Sed hic fuit homo lodocus noſter (ſagt er) nimis ingenio lasciviens. Hier iſt der Canon in der Ober-Secunde.

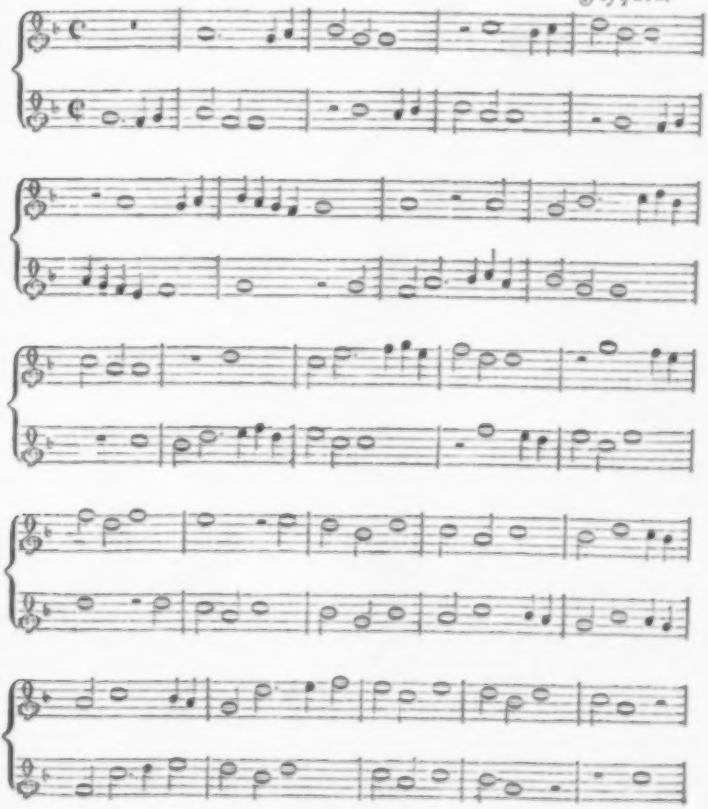
136) In den frühern Jahrhunderten waren die Componiſten noch ſo arm an eigenen Erfindungen, daß ſie meiſtens eine bekannte Volksmelodie gewiſſer Maßen zum Thema nahmen, und ſodann ihre harmoniſchen Künſte darüber anzubringen ſuchten. Von dieſem Thema oder von dieſem Volksgeſang erhielt ſodann die Compoſition, die gewöhnlich eine Meſſe war, ihren Namen. Von dieſer Art ſind Josquins Meſſen unter den Titeln: Fortuna und l'homme armé. Der Text der bey der erſten zum Grunde liegenden Volksmelodie hat ſich vermuthlich mit dem Worte Fortuna angefangen, oder das ganze Lied hat dieſen Namen geführet. Eben ſo ward es mit der Meſſe l'homme armé gewieſen ſeyn. Martini glaubt, es ſey ein Provenzaliſches Lied geweſen (il canto d'un certa Canzone Provenzale. Saggio di Contrap. Part. I. pag. 129.) Burney aber iſt der Meinung, es ſey der alte Rolands-Geſang (Cantilena Rolandi) darunter zu verſtehen. Beydes ſind Muthmaßungen, über welche ſich in unſern Zeiten nichts Gewiſſes ſagen läßt.

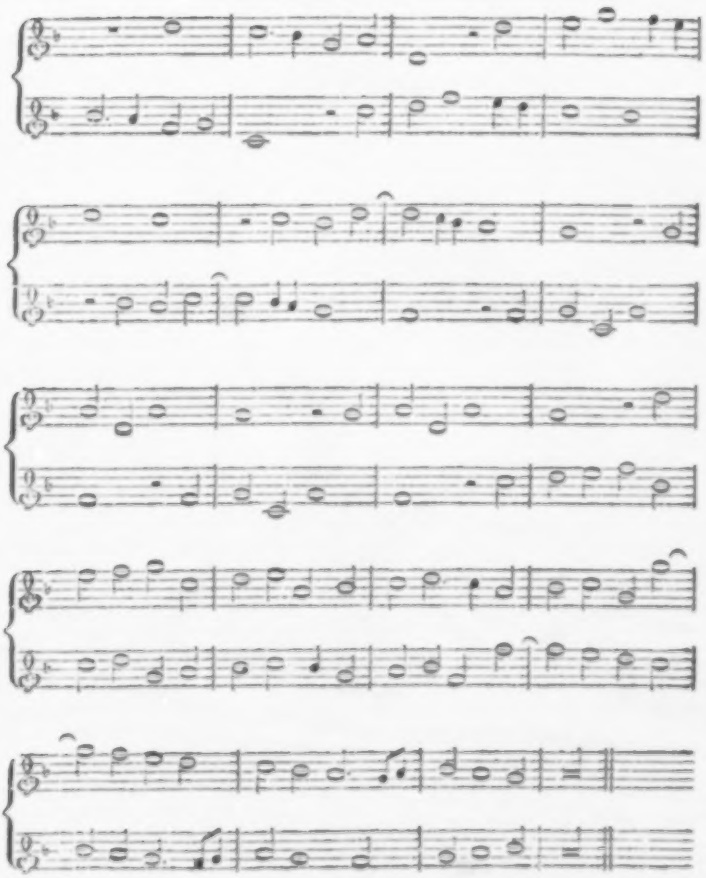
Ferner nahm man auch gewiſſe Kunſtübungen gleichſam als Themata an, um ganze Meſſen darüber zu componiren. Hierher gehört offenbar Pickenheims Miſſa Prolationum, in welcher vermuthlich die verſchiedene Anwendung der Prolation in den Notenattanzen angebracht war. Eben ſo hatte man Meſſen ſuper voces muſicales etc.

Wer endlich Erfindungsgeiſt genug zu haben glaubte, um eine Meſſe ohne ein ſolches Thema zu componiren, der wußte ihr keinen Namen zu geben. Sie kamen daher die Aufſchrift: Sine Nomine, und von dieſer Art iſt die obige Meſſe Josquins.

Aber nicht bloß den Meſſen legte man eine ſolche bekannte Volksmelodie zum Grunde, ſondern ſehr häufig den allen vielſtimmigen Compoſitionen, z. E. den Pſalmen, Motetten und Madrigalen. Man mußte überall einen feſten Geſang haben, auf welchem das künſtliche harmoniſche Gewebe angebracht werden konnte. Der ſchon angeführte Tielman Suſato aus Antwerpen hat auch 6 Bücher Lieder und Pſalmen in Holländiſcher Sprache herausgegeben, auf deren Titelblatt ausdrücklich bemerkt iſt, daß der Tenor, beſonders in den Pſalmen ſtets eine gemeine, bekannte Melodie führe. „Den Tenor (heißt es) altyt houdende die Voiſe van gemeyne bekende liedekens, ſeer luſtich om ſingen ter eeren Godts etc.“ Dieſe Sammlung iſt 1556. gedruckt. Dieſe Einmiſchung gemeiner Melodien in Meſſen und andern geiſtlichen Compoſitionen war in dieſem Zeitalter in ganz Europa üblich. Glarean gedenkt ihrer ebenfalls. „Nulla eſt fere hodie Miſſa, quae non ex antiquo themate quopiam ſit deprompta, ſagt er. In Fortuna, in Homo armatus, et lingua tum Gallica cum Germanica multa themata, plura vero ex choro, ubi ſimplex eſt cantus.“ (Dodecach. p. 176.) Im Frankreich wurden ſie genannt Miſſae ad imitationem modulorum etc. Die Melodie war ſodann angegeben, z. B. l'ai coutu tout ces bocages etc. J'ai ſervi les deux maux etc. Ein Franzöſiſcher Componiſt, mit Namen Ganter, machte noch im ſiebenzehnten Jahrhundert ein Kyrie über ein damals gangbares Volkslied: Allons en Candie, allons. Der Verfaſſer der Hiſt. de la Muſ. et de ſes effets (T. IV. pag. 120.) wendet aber auf ihn an, was einſt ein Italiäner bey einem ähnlichen Mißbrauch geſagt hatte: Il peccato è grande, ma vi lo perdono, per l'invenzione.

Fuga duorum, quorum poſterior priorem poſt tempus ſequitur, altior tono.
Joſquin.



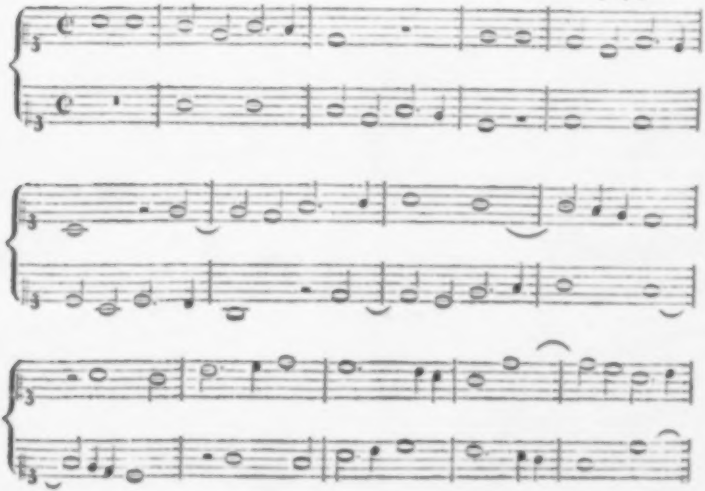


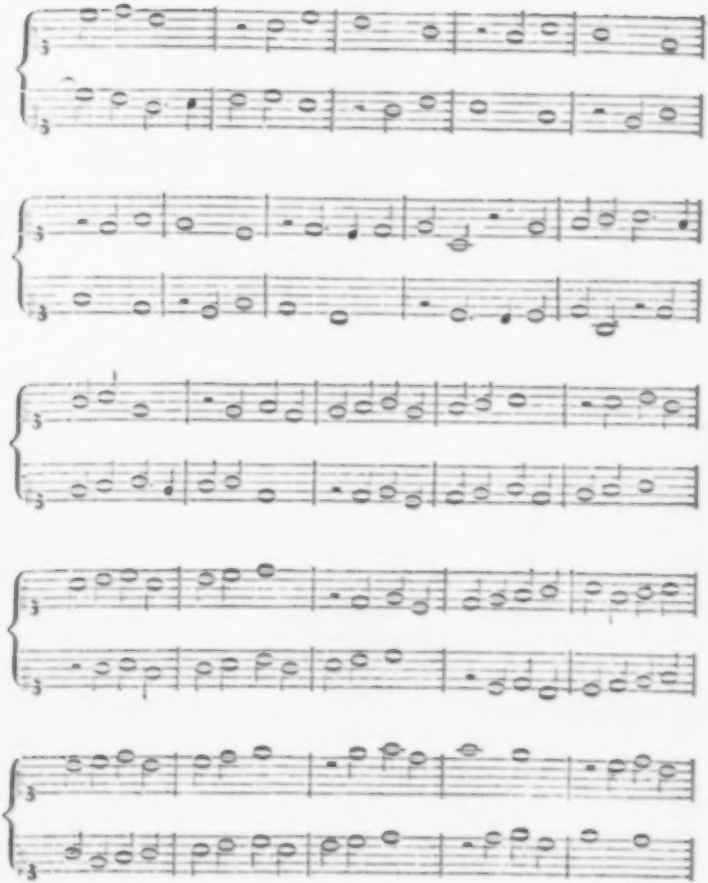
Nach den Begriffen, welche Glarean von den Tonarten hatte, der ihrem Unterſchied bloß darin fand, daß ſie in der diatoniſchen Scala höher oder tiefer anfingen, ohne die Semitonia auf eine gewiſſe Stelle zu ſetzen, entſtand allerdings durch jede canoniſche Nachahmung, ſie mochte angeſtellt werden in welchem Intervall ſie wollte, ein doppelter Modus. Man ſieht hieraus zugleich, wie unrichtig die Modenlehre Glareans noch geweſen iſt, denn wenn ſie richtig wäre, ſo dürfte und könnte überhaupt kein zweyſtimmiger Canon gemacht werden, ohne der Natur der Tonarten Gewalt anzuthun. Wenn dieß Joſquinus auch nicht beſſer gewußt haben ſollte, als Glarean, ſo hat er es doch beſſer gefühlt.

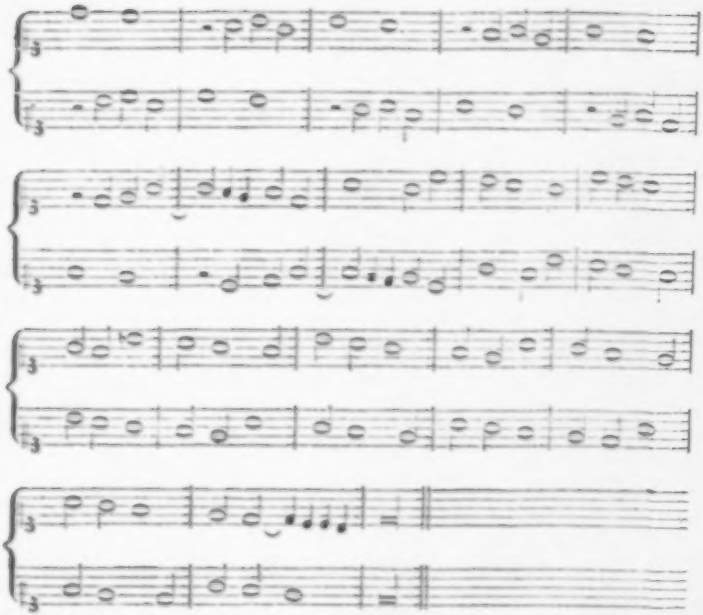
So wie im vorhergehenden Canon die Ioniſche und Hypoioniſche Tonart vermiſcht, und nicht einmal in einer von beyden, ſondern in der Phrygiſchen geſchloſſen ſeyn ſoll, wie Glarean meint, ſo iſt dieß der Fall auch mit dem folgenden Canon in der Unter-Secunde. Hier ſoll der Doriſche und Hypodoriſche Modus vermiſcht, und das Stück wiederum nicht richtig geſchloſſen ſeyn.

Fuga duorum, quorum poſterior priorem poſt tempus ſequitur, ſed tono demiſſior.

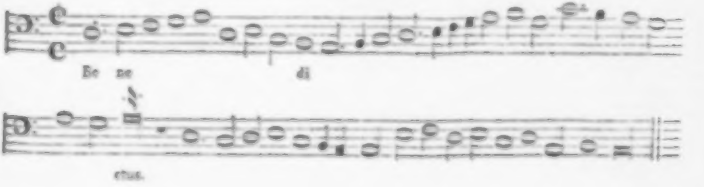
Joſquin.



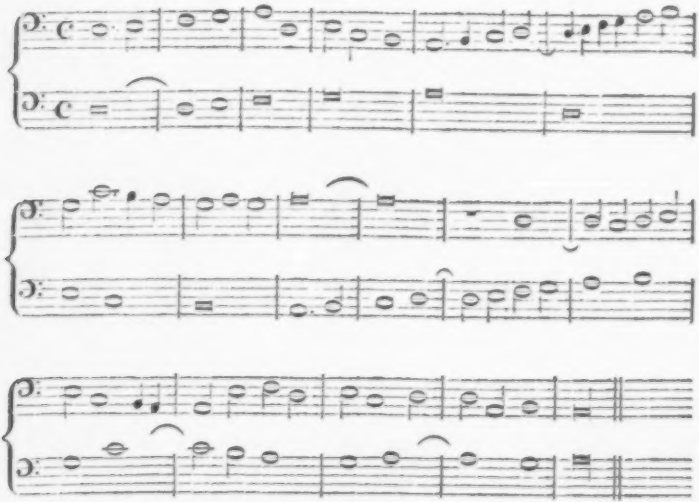




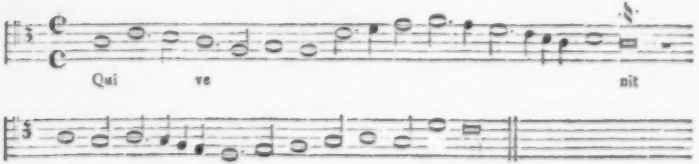
Außer dieſen findet man beym Glaream noch mancherley Canones, wobey es in der Folgſtimme nicht bloß auf gewiſſe Intervalle, ſondern auf Diminution oder Augmentation der Notengattungen ankommt. Wenn in einem ſolchen Canon die zweyte Stimme in vergrößerten Verhältniſſen nachfolgen ſollte, ſo wurde es durch verſchiedene vorgeſetzte Taktzeichen angedeutet, wie im folgenden Canon:

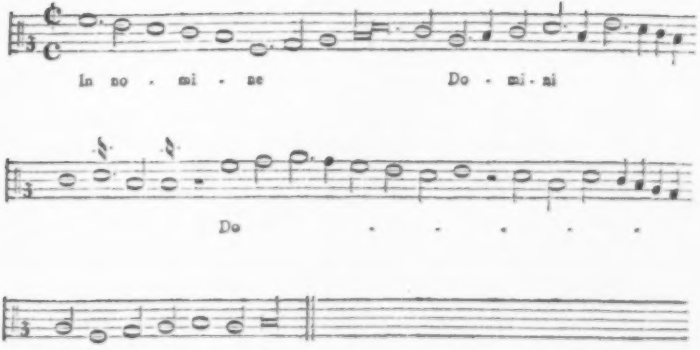


Das durchſtrichene C bezeichnet den vorgeſchriebenen Werth der Noten, das undurchſtrichene C aber den um die Hälfte vergrößerten Werth derſelben. Die Auflöſung dieſes Canons würde alſo folgende ſeyn:



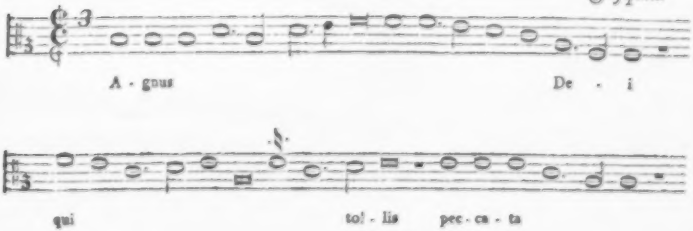
Die beyden folgenden Canones, die ſich ebenfalls in Glareans Dodecachord S. 442. finden, werden auf die nehmliche Art aufgelöſet:

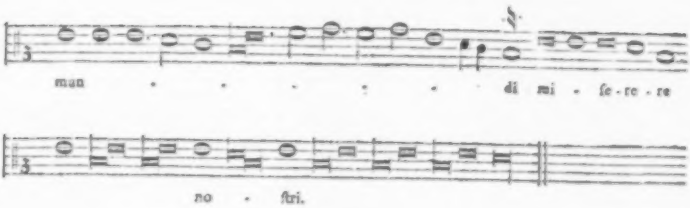




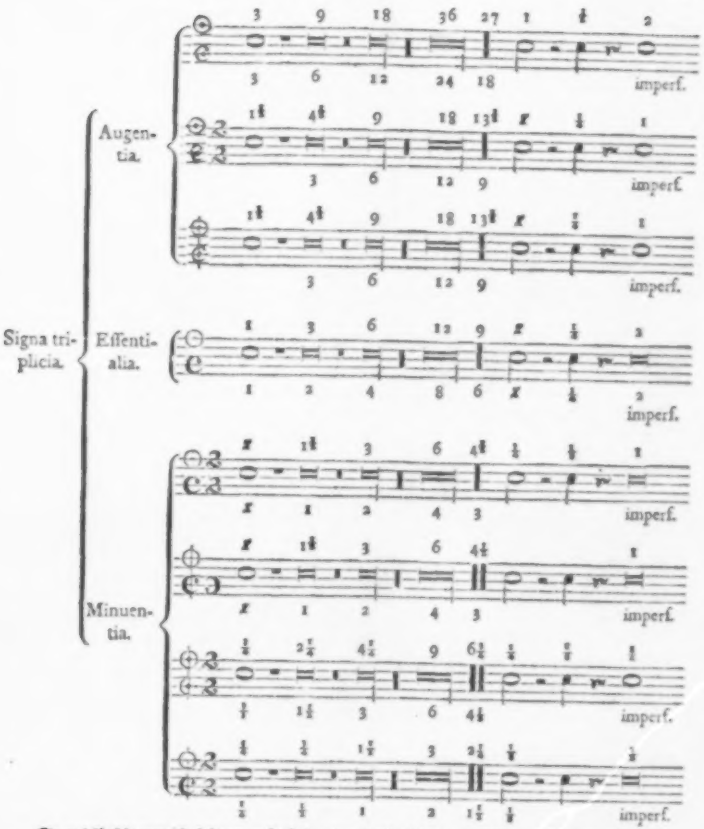
So wie man nun in Rückſicht auf die Vergrößerung oder Verminderung des vorgeſchriebenen Notenwerths mit zwey Stimmen verfuhr, ſo verfuhr man auch mit mehrern. Im Glarean findet ſich ein dreyſtimmiger Canon von dieſer Art, worin nach den drey verſchiedenen Taktzeichen ◖, C, ◗ jede Stimme einerley Noten nach einem andern Werthe ſingen muß. Dieſes ſonderbare Stück iſt folgendes:

Ex una voce tres, ex Miſſa l'homme armé ſuper voces muſicales. *Josquin.*



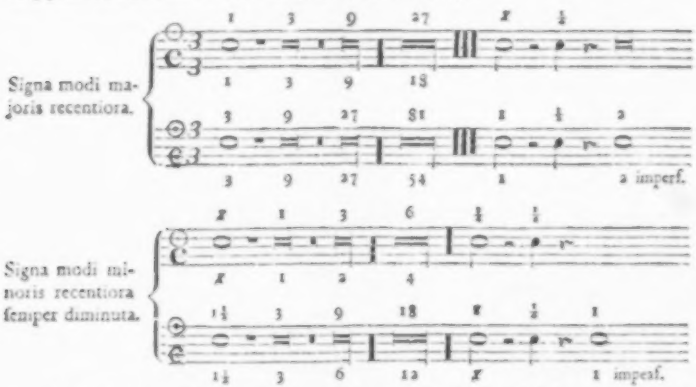


Wenn nun jede Stimme die hier vorgeſchriebenen Noten nach dem durchs vorgeſetzte Taktzeichen beſtimmten Werth ſingt, ſo kommt eine verſchiedene dreyſtimmige Harmonie heraus. Dieſe Kunſt, man kann es nicht läugnen, iſt groß; der Nutzen derſelben aber der Arbeit und Mühe, die ſie erfordert, nicht angemeſſen. Glarean war ungefähr eben der Meinung. In hujusmodi Symphoniis, (ſagt er) ut libere dicam quae ſentio, magis eſt ingenii oſtentatio quam auditum reficiens adeo jucunditas etc. Man nannte die Kunſt, ſolche Canones in verſchiedenem Notenwerthe zu ſingen, Reſolution, und hatte, wie ſich leicht denken läßt, eine Menge Regeln dafür. Es mußten die Signa modorum, Temporum, Prolationum, und Proportionum, ferner die Perfectiones, Imperfectiones, Alterationes, Diviſiones ꝛc. alle dabey beobachtet werden, und wer ſich nur einiger Maßen einen Begriff von den Schwierigkeiten dieſer Art machen kann, wird geſtehen müſſen, daß wir in unſern Zeiten hundertmal leichter zur Kunſt Muſik zu leſen gelangen können, als es in den frühern Jahrhunderten möglich war. Statt der Auflöſung des obigen dreyſtimmigen Canons, die ſich ebenfalls beym Glarean, S. 443. nebſt einer vorhergehenden Erklärung findet, will ich lieber hier eine Tabelle einrücken, worauf die verſchiedene Geltung der Noten unter gewiſſen Taktzeichen angegeben iſt. Mit Hülfe dieſer Tabelle wird der muſikaliſche Leſer in den Stand geſetzt, den Schlüſſel zu allen ſolchen muſikaliſchen Geheimniſſen, die ihm etwa vorkommen können, von ſelbſt, jedoch nie ohne große Mühe zu finden. Ich nehme ſie aus Sebald Heydens Anweiſung zur Singkunſt, wo ſie Seite 12c. ſteht.



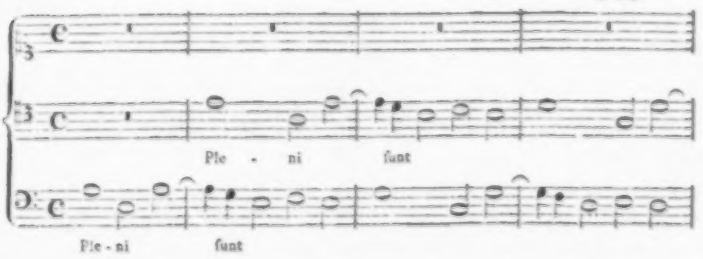
So weitläuftig war die Lehre vom Takt bey den älteſten Contrapunktiſten. In der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts wurde ſie aber ſchon ſehr ſimplificirt, ſo daß man nur ungefähr die

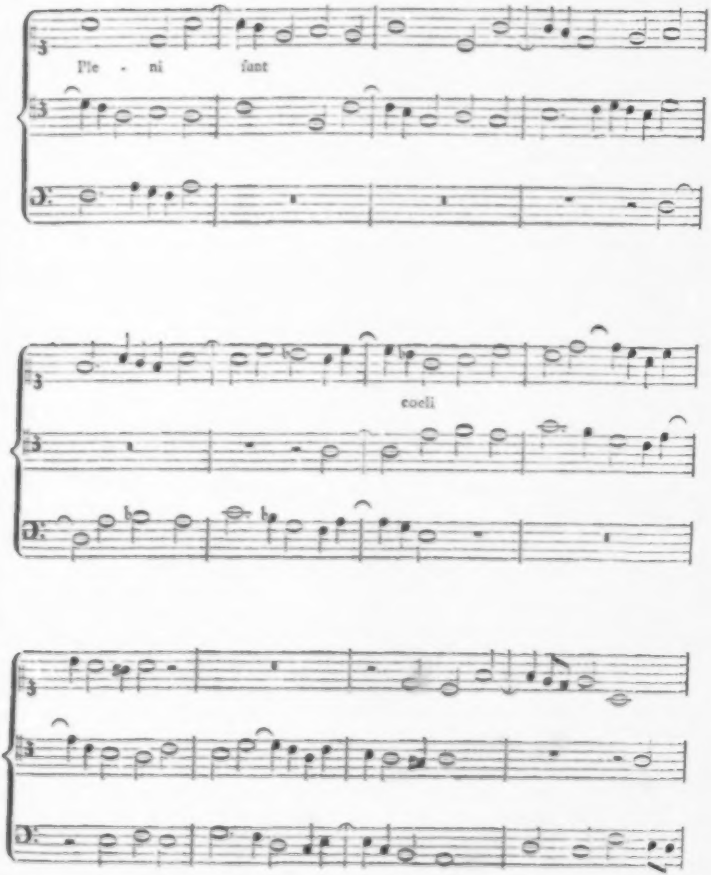
Hälfte der vorhergehenden Taktzeichen gebrauchte. Nach dieſer damals ſo genannten neuern Einrichtung hatten die Noten unter gewiſſen Taktzeichen folgenden Werth:

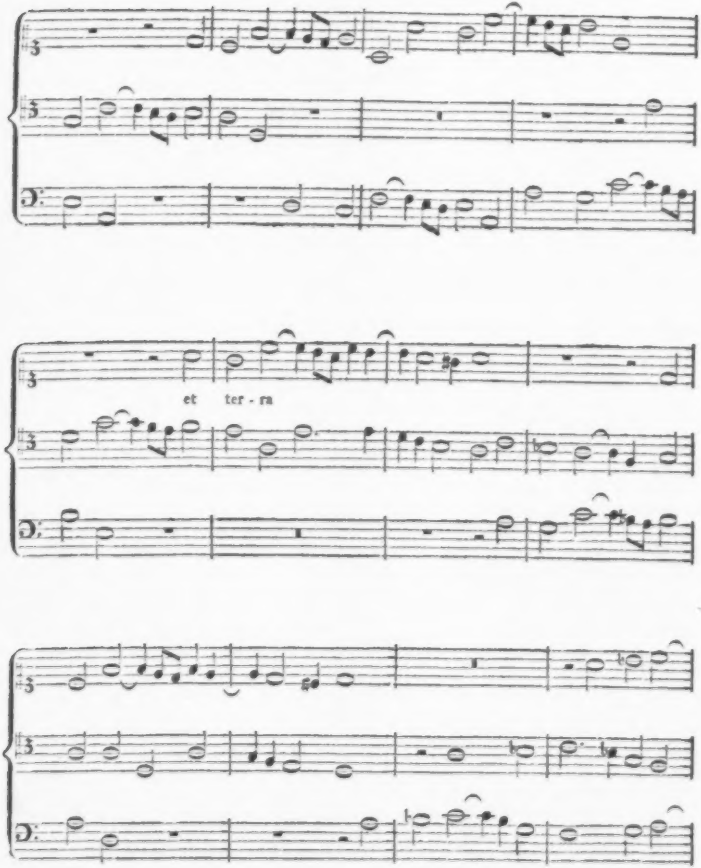


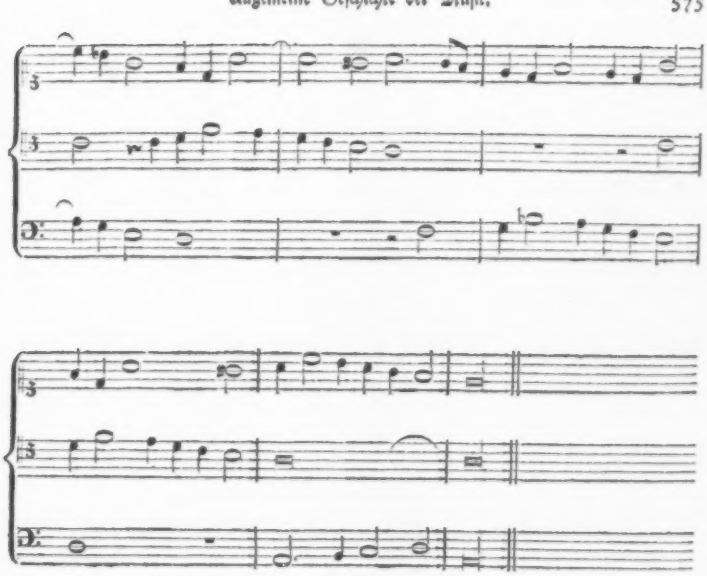
Von etwas freyerer Nachahmung in drey Stimmen iſt der Satz: *Pleni ſunt coeli*, ebenfalls aus der Miſſe l'homme armé. Er hat ſchon eine fugenartige Einrichtung, obgleich der Führer und Geführte anders gegen einander ſtehen müſten, wenn man ſich ein Beyſpiel unſerer nachher ſo genannten periodiſchen Quintenfuge darunter denken ſollte. Urſprünglich muß dieß Stück in anderen Notengattungen geſchrieben geweſen ſeyn, denn Zanger ſagt in ſeinen Praeceptis muſicae practicae, Arnoldus de Bruk (Rom. Regiae majeſtatis Archipſaltes) habe es auf den Takt von zwey ganzen Schlägen oder einer Brevis reducirt. Hier iſt es:

Joſquin.




Ple - ni sunt
coeli

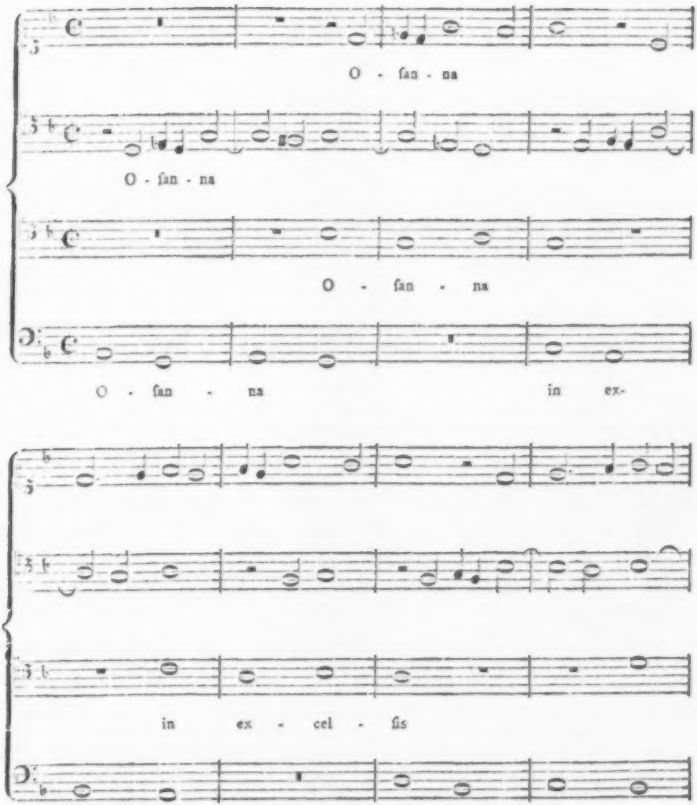

et ter - ra

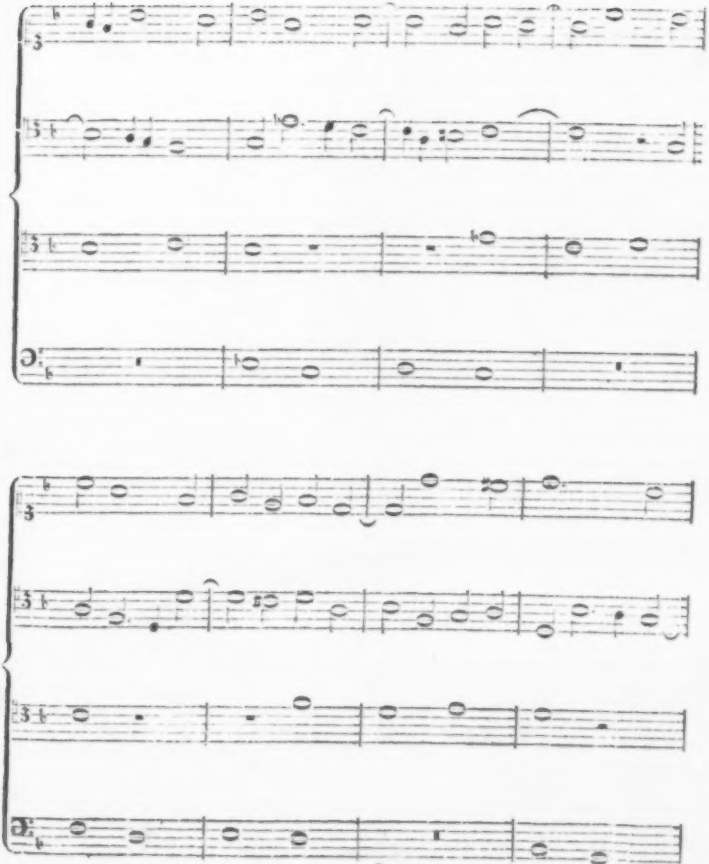


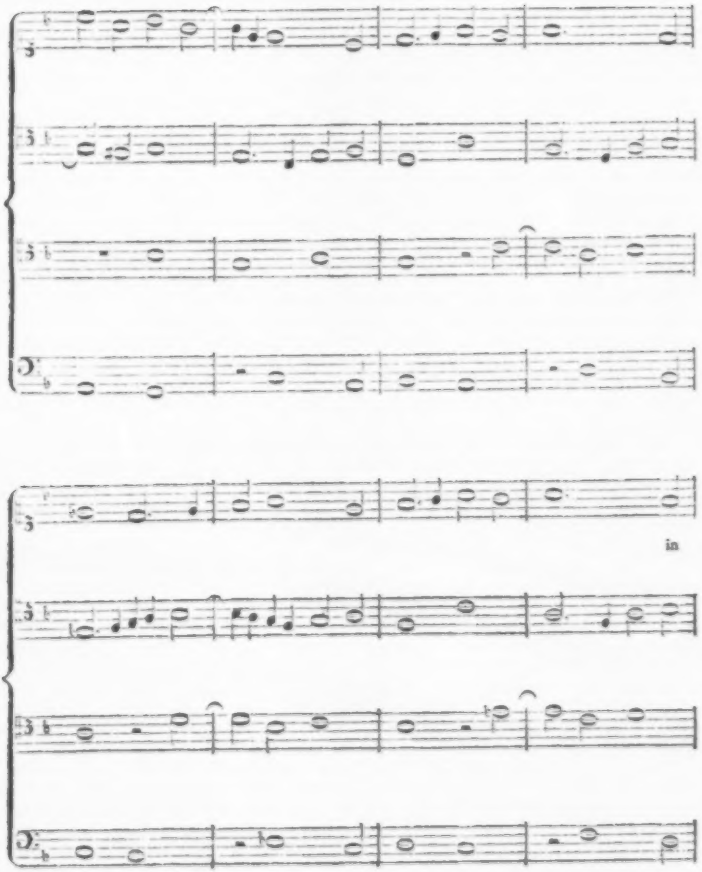
In einer andern Miſſe Joſquins über die Melodie eines Volksliedes: „Fayſans regrés“ findet ſich ein Canon, worin ein ſo genannter Pes im Tenor und Baß hinter einander ſtufenweiſe ſteigt. Nach der 128ſten Note iſt dieß nichts andres als das *aſcende gradatim*. So wie beyde Stimmen hoch genug geſtiegen ſind, fangen ſie wieder auf dem erſten Intervall an, und ſo fort, bis das Stück geendigt iſt. Burney hat von dieſer Art ein Oſanna und ein Benedictus eingerückt. Das Oſanna wird hinreichend ſeyn, dem Leſer einen Begriff von dieſem Kunſtſtück zu machen.

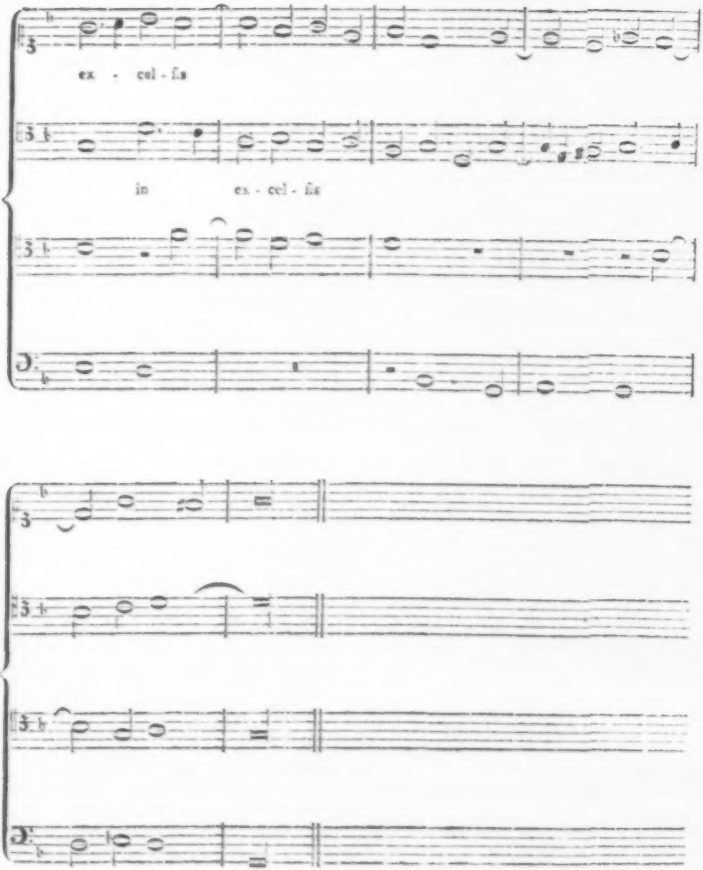
O ſ a n n a.

Joſquin.





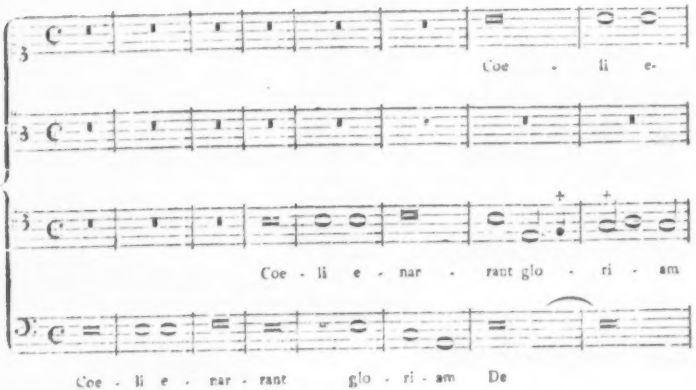

in

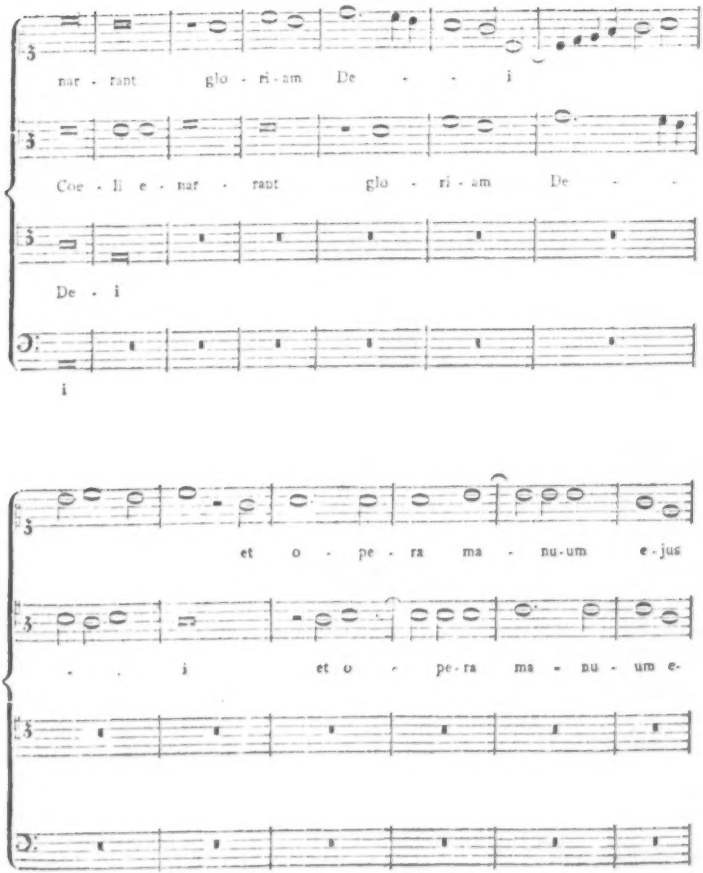

ex - cel - ſis
in ex - cel - ſis

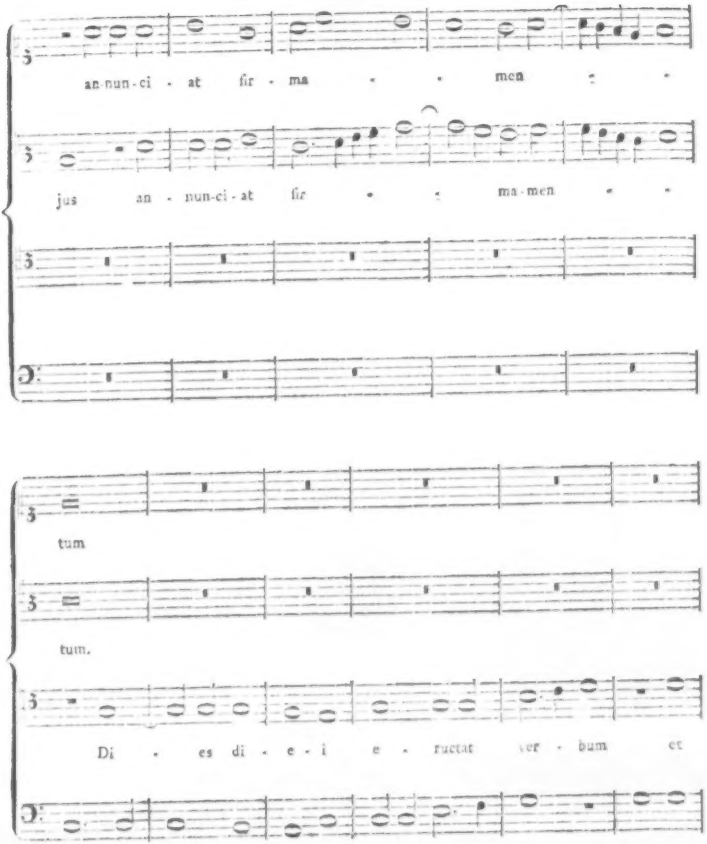
Um aber doch dem Leser auch eine Probe Josquinischer Composition zu geben, worin zwar noch immer kanonische Nachahmungen genug, aber nicht in ihrer vollen Strenge, sondern nur periodisch angebracht sind, wollen wir eine seiner Motetten aus dem ersten Band der zu Nürnberg 1553. von verschiedenen alten Componisten zusammen gedruckten Psalmen hier einrücken. Man kann sich daraus einen Begriff von dem machen, was man in den frühern Zeiten allenfalls schon für freyen Styl in der Composition gehalten haben mag. Außerdem wird man nicht umhin können, zu bemerken, daß der mäßigere Gebrauch der kanonischen Künste dem Ausdruck einer andächtigen Feyerlichkeit sehr beförderlich gewesen ist, so daß meiner Meinung nach diese Motette, ob sie gleich noch voll veralteter Modulationen und steifen, gezwungenen Gesangs ist, noch in unsern Tagen von einem Kenner mit Vergnügen gehört werden könnte, wenn sie recht reinlich mit gehaltenen und gezogenen Tönen, und mit völliger Vermeidung alles neumodigen Schmucks vorgetragen würde. Diese Motette ist im ersten Theil der genannten Sammlung die vierzehnte und bloß vierstimmig. Die mit + bezeichneten Töne müssen erhöhet werden.

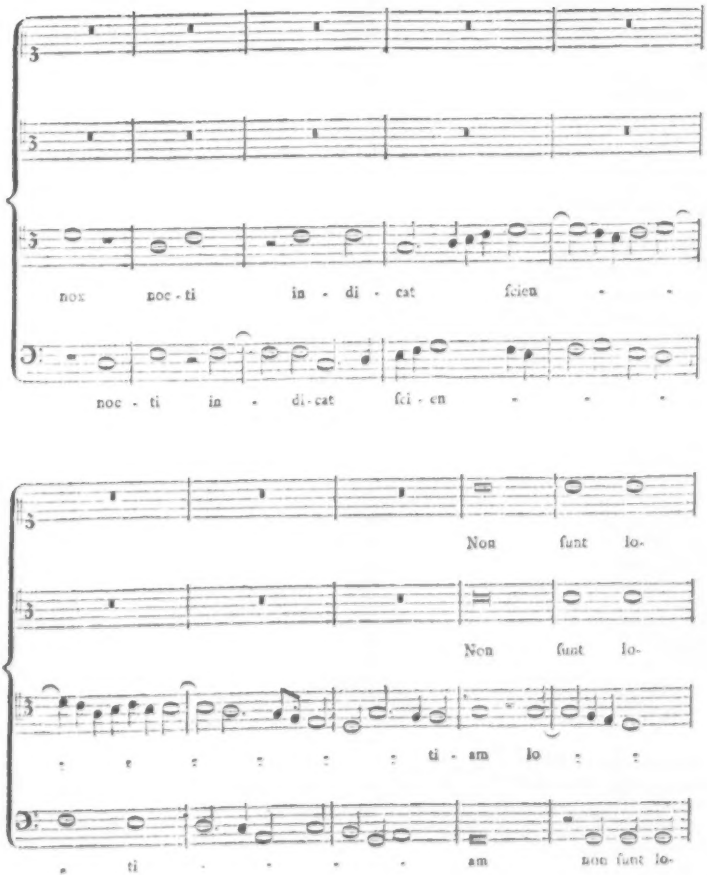
Psal. XVIII. Coeli enarrant gloriam Dei etc.

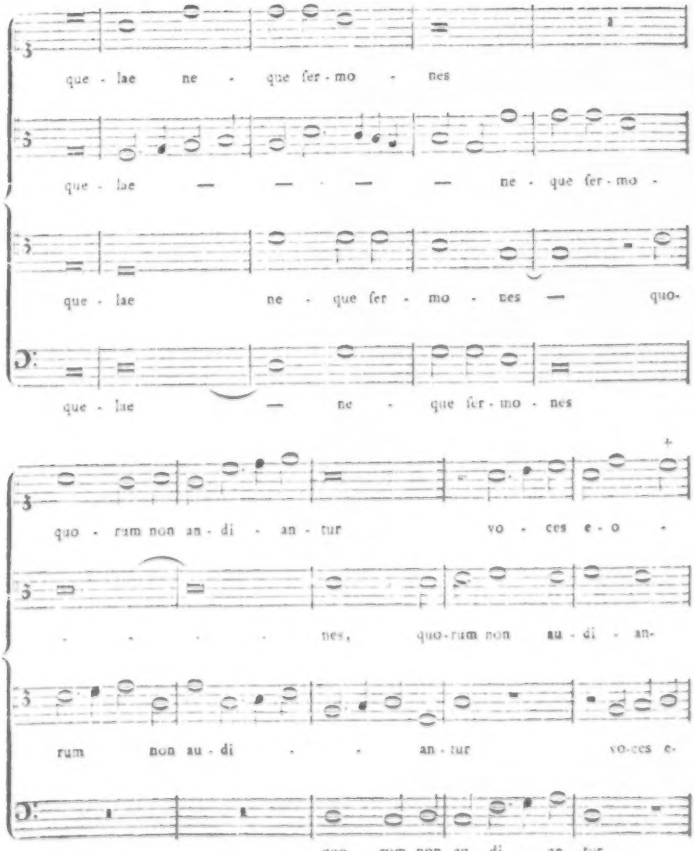
Josquin.

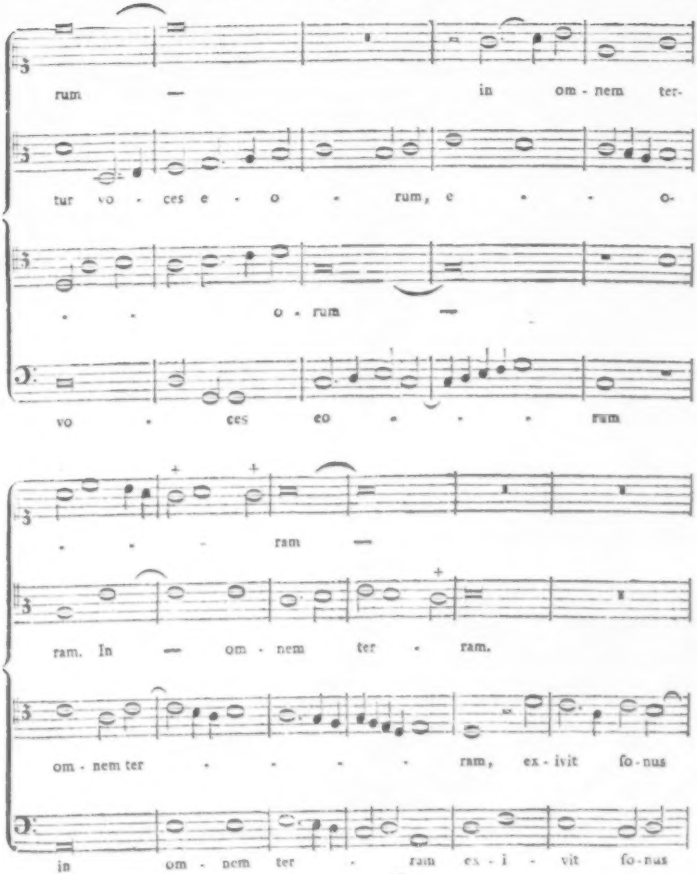


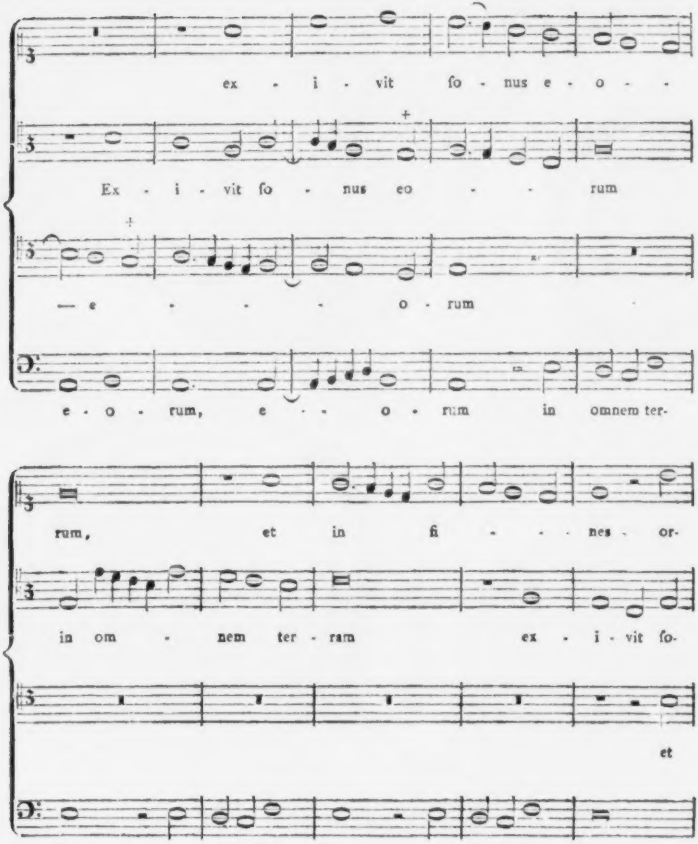

nar - rant glo - ri - am De - - i
Coe - li e - nar - rant glo - ri - am De - -
De - i
i
et o - pe - ra ma - nu - um e - jus
- - i et o - pe - ra ma - nu - um e -

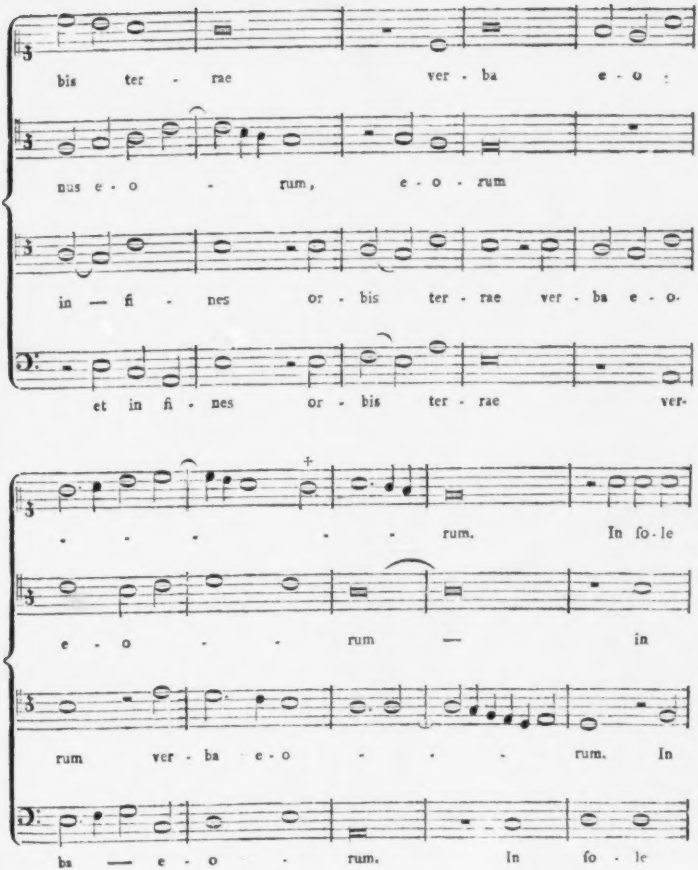

an-nun-ci-at fir-ma-men
jus an-nun-ci-at fir-ma-men
tum
tum.
Di-es di-e-i e-ructat ver-bum et
Di-es di-e-i e-ructat ver-bum et nox

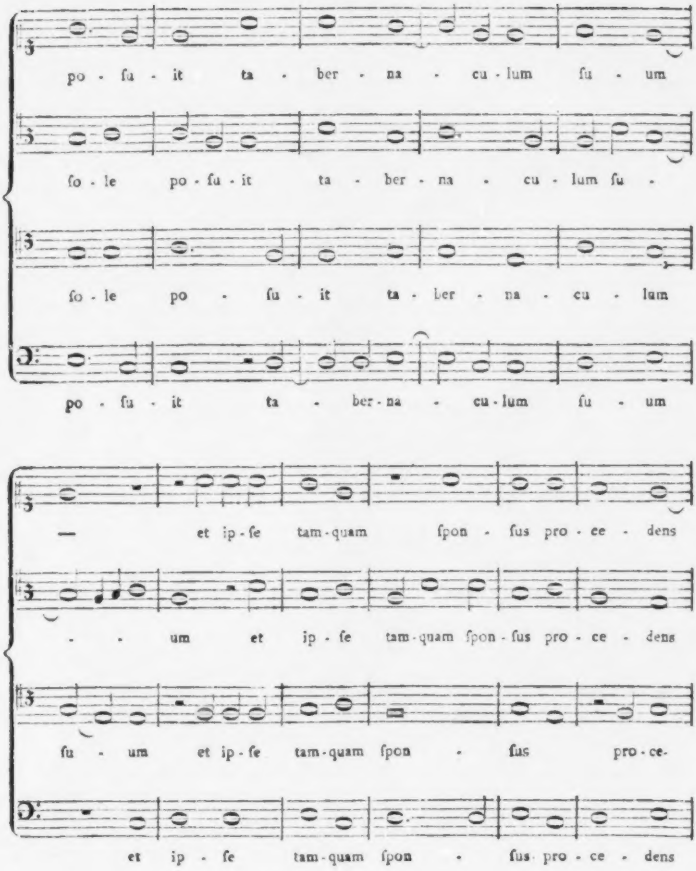

nox noc - ti in - di - cat ſcien - -
noc - ti in - di - cat ſci - en - - -
Non ſunt lo-
Non ſunt lo-
- - - - - - ti - am lo - - -
- ti - - - - am non ſunt lo-

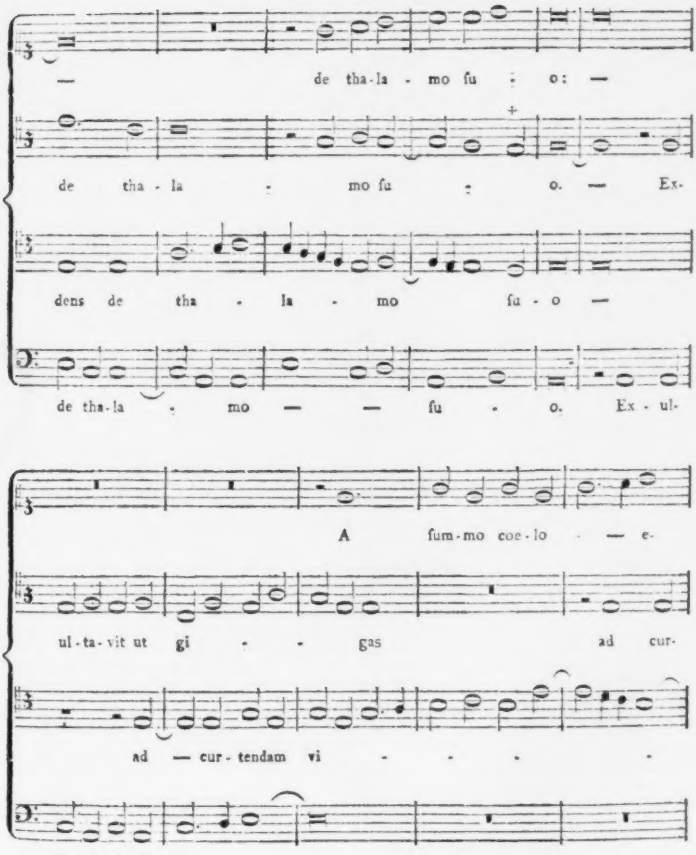

que - lae ne - que ſer - mo - nes
que - lae — — — — ne - que ſer - mo -
que - lae ne - que ſer - mo - nes — quo-
que - lae — ne - que ſer - mo - nes
quo - rum non au - di - an - tur vo - ces e - o -
- - - - nes, quo-rum non au - di - an-
rum non au - di - - an - tur vo-ces e-
quo - rum non au - di - an - tur

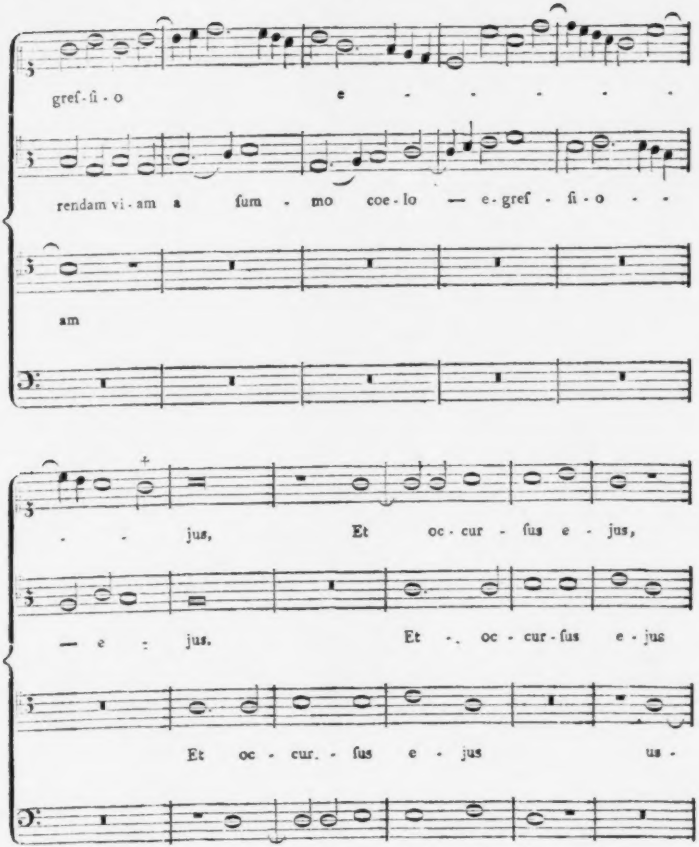

rum — in om - nem ter-
tur vo - ces e - o - rum, e - - o-
- - o - rum —
vo - ces eo - - - rum
- - - ram —
ram. In — om - nem ter - ram.
om - nem ter - - - - ram, ex - ivit ſo - nus
in om - nem ter - ram ex - i - vit ſo - nus

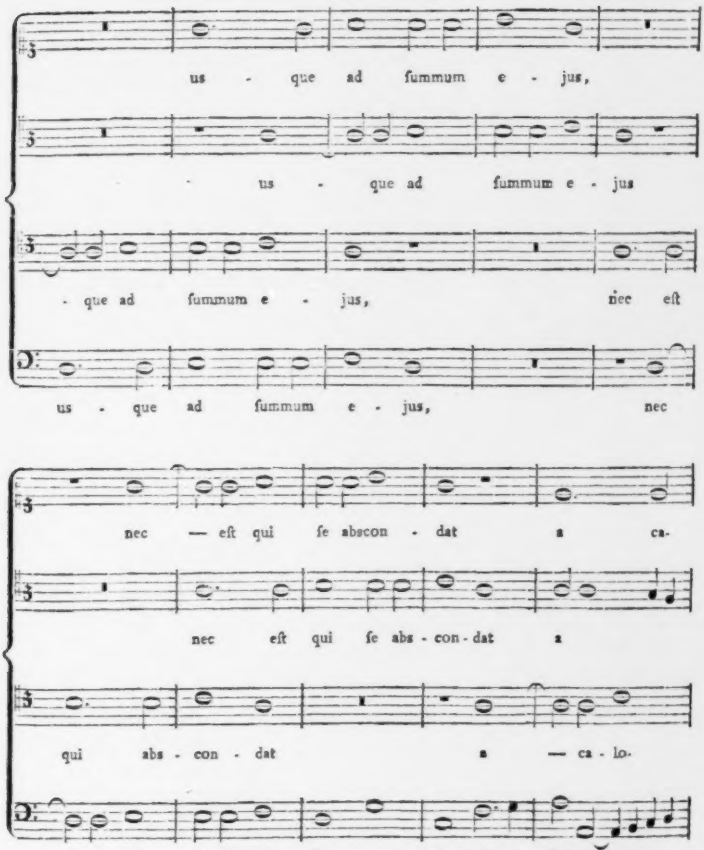

ex - i - vit ſo - nus e - o - -
Ex - i - vit ſo - nus eo - - - rum
— e - - - - o - rum
e - o - rum, e - - - o - rum in omnem ter-
rum, et in fi - - - - nes or-
in om - nem ter - ram ex - i - vit ſo-
et
ram ex - - - vit ſo - - nus e - o - rum

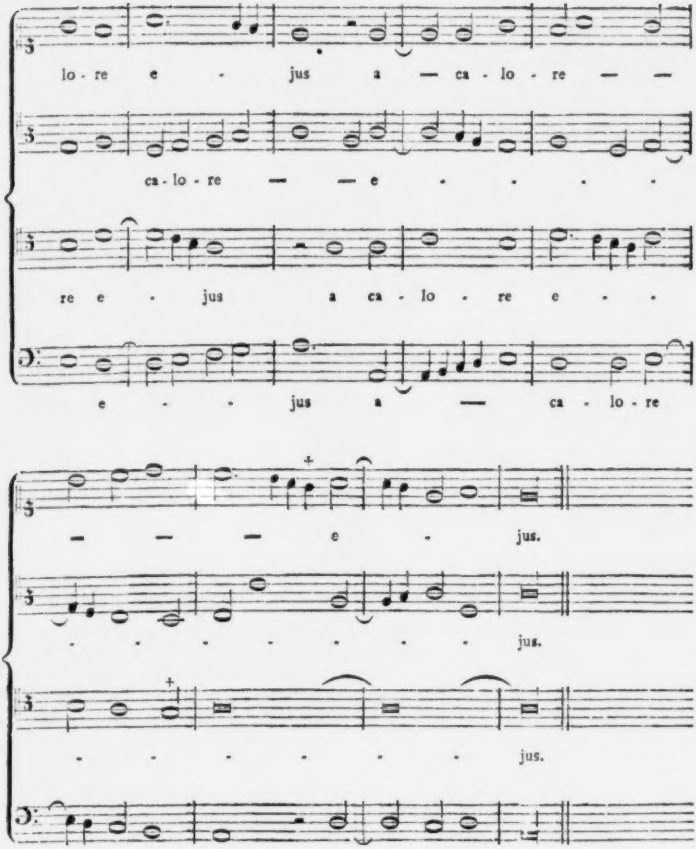

bis ter - rae ver - ba e - o :
nus e - o - rum, e - o - rum
in — fi - nes or - bis ter - rae ver - ba e - o.
et in fi - nes or - bis ter - rae ver-
. . . . . rum. In ſo - le
e - o - - rum — in
rum ver - ba e - o - - - rum. In
ba — e - o - rum. In ſo - le


po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum ſu - um
ſo - le po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum ſu -
ſo - le po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum
po - ſu - it ta - ber - na - cu - lum ſu - um
— et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce - dens
- - um et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce - dens
ſu - um et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce -
et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce - dens


de tha-la - mo fu : o: —
de tha - la - mo fu : o. — Ex-
dens de tha - la - mo fu - o —
de tha-la - mo — — fu - o. Ex - ul-
A fum-mo coe-lo — e-
ul-ta-vit ut gi - - gas ad cur-
ad — cur-tendam vi - - - -
ta-vit ut gi - gas


gref-ſi-o e - - - - - -
rendam vi-am a ſum - mo coe-lo — e-gref - ſi-o - -
am
- - jus, Et oc-cur - ſus e - jus,
— e - jus. Et - oc - cur-ſus e-jus
Et oc - cur. - ſus e - jus us -
et — oc-cur - ſus e - jus

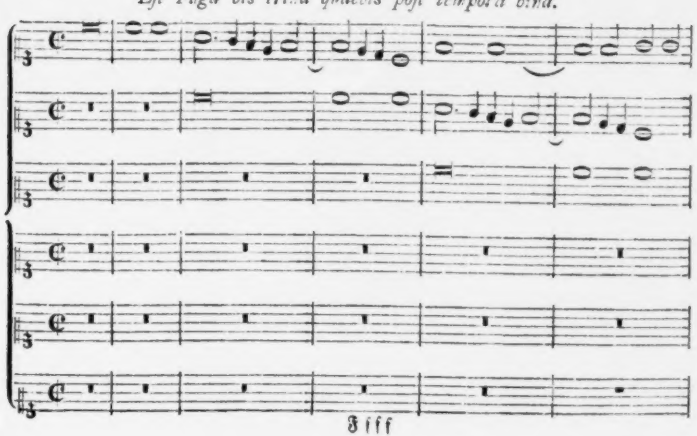

us - que ad ſummum e - jus,
us - que ad ſummum e - jus
- que ad ſummum e - jus, nec eſt
us - que ad ſummum e - jus, nec
nec — eſt qui ſe abſcon - dat a ca-
nec eſt qui ſe abs - con - dat a
qui abs - con - dat a — ca - lo-
— eſt qui ſe abs - con dat a ca - lo - re -

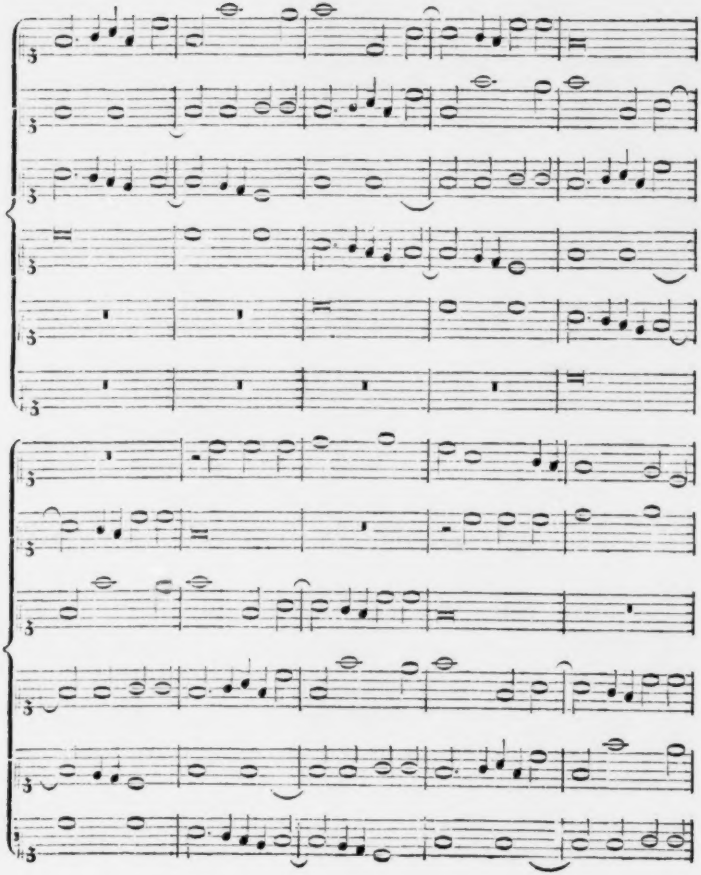

lo - re e - jus a — ca - lo - re — —
ca - lo - re — — e . . . .
re e - jus a ca - lo - re e . .
e . . jus a — ca - lo - re
— — — e . jus.
. . . . . jus.
. . . . . jus.
— e - jus, e . jus.

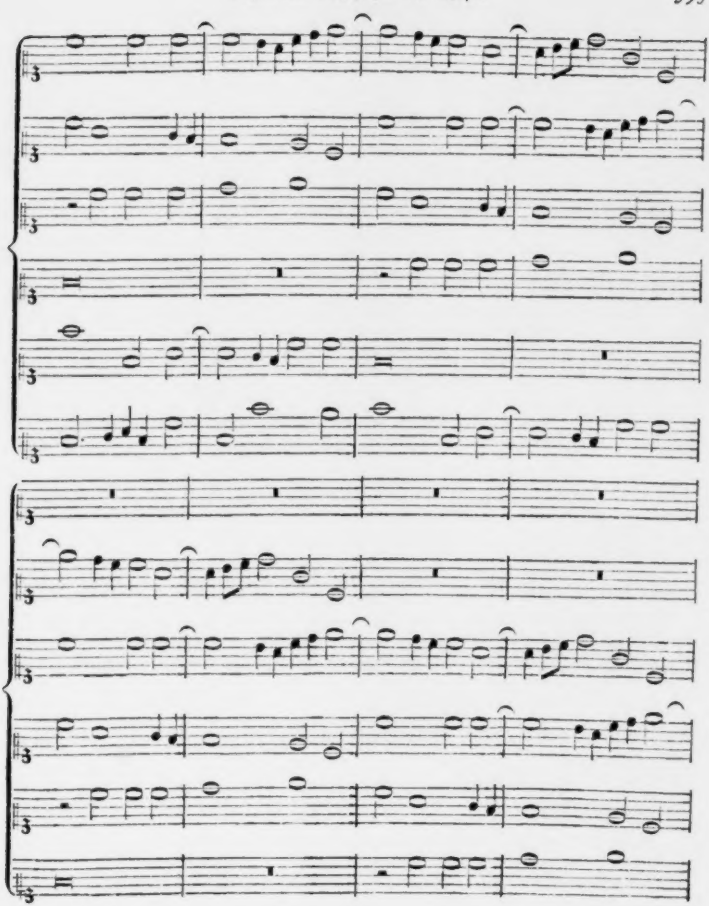
Von

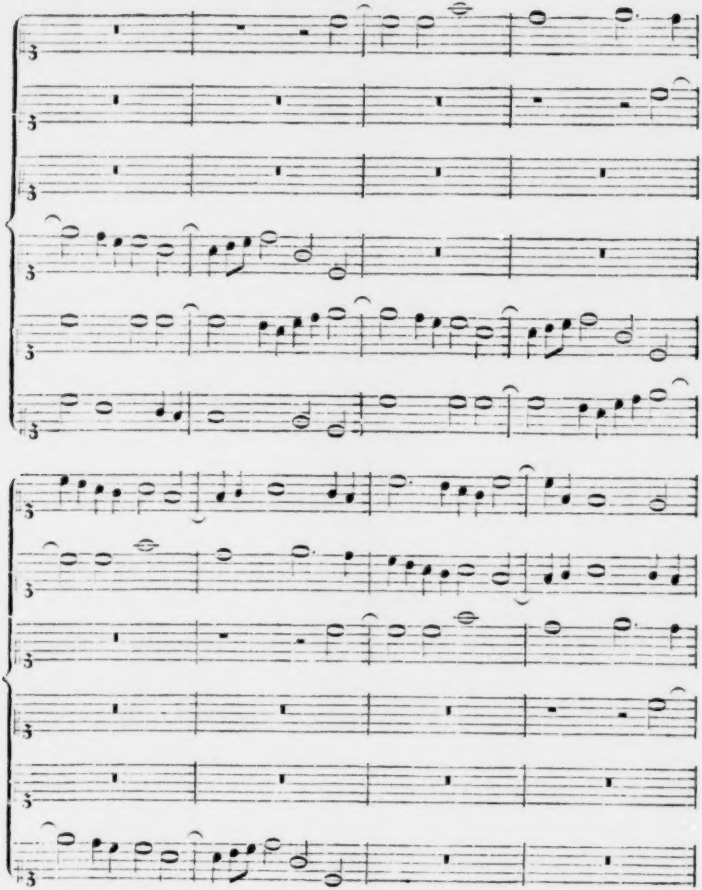
Von dem Lehrer des Joſquin, Ockenheim, iſt ſchon erzählt worden, daß er Stücke mit 36 Stimmen für 9 Chöre componirt habe. Wer ſolche Arbeiten nicht ſelbſt ſehen und ihre wahre Beſchaffenheit kennen lernen kann, wird meiſtens glauben, der Verfaſſer derſelben müſſe ein wahrer Tauſendkünſtler geweſen ſeyn. Selbſt bey dem ungleich größern Reichthum harmoniſcher Combinationen, und der unendlich größern Geſchmeidigkeit melodiſcher Wendungen iſt es noch in neuern Zeiten keine kleine Aufgabe, nur mit vier bis fünf obligaten Stimmen völlig rein zu ſetzen. Wie viel größer muß dieß Kunſtſtück bey ſo vielen Stimmen geweſen ſeyn, wenn man bedenkt, daß die erſten Contrapunktiſten kaum einen muſikaliſchen Gedanken denken konnten, ohne ihn kanoniſch zu behandeln? Muß nicht unter ſolchen Umſtänden die Schwierigkeit, ſo viele obligate Stimmen rein gegen einander zu ſetzen, faſt unüberſteiglich ſcheinen? Das iſt ſie auch in der That, und unſere kunſtreichen Vorfahren würden ſie gewiß nicht überſtiegen haben, wenn es ihnen ſo ſehr auf Reinigkeit der harmoniſchen Fortſchreitungen angekommen wäre, als wir den Nachrichten zu Folge zu vermuthen geneigt ſind. Dieß kann eine vier und zwanzigſtimmige Motette Joſquins beweiſen, die in jeder der vier Stimmen einen ſechsfachen ſtrengen Canon enthält, und von unbeſchreiblicher Kunſt ſeyn würde, wenn Reinigkeit der Harmonie und nur einige Leichtigkeit in den melodiſchen Wendungen damit verbunden wäre. Ich habe mir die Mühe gegeben, dieſes große Kunſtſtück in Partitur zu ſetzen, um das ganze Gewebe überſehen zu können. Es iſt zu weitläuftig, um hier völlig eingerückt zu werden. Damit aber doch der Leſer ſehen kann, wie viel Zwang und Unnatur ſchon allein im ſechsfachen Canon einer einzigen Stimme enthalten iſt, will ich wenigſtens den erſten Abſatz aus der Diſkantſtimme einrücken.

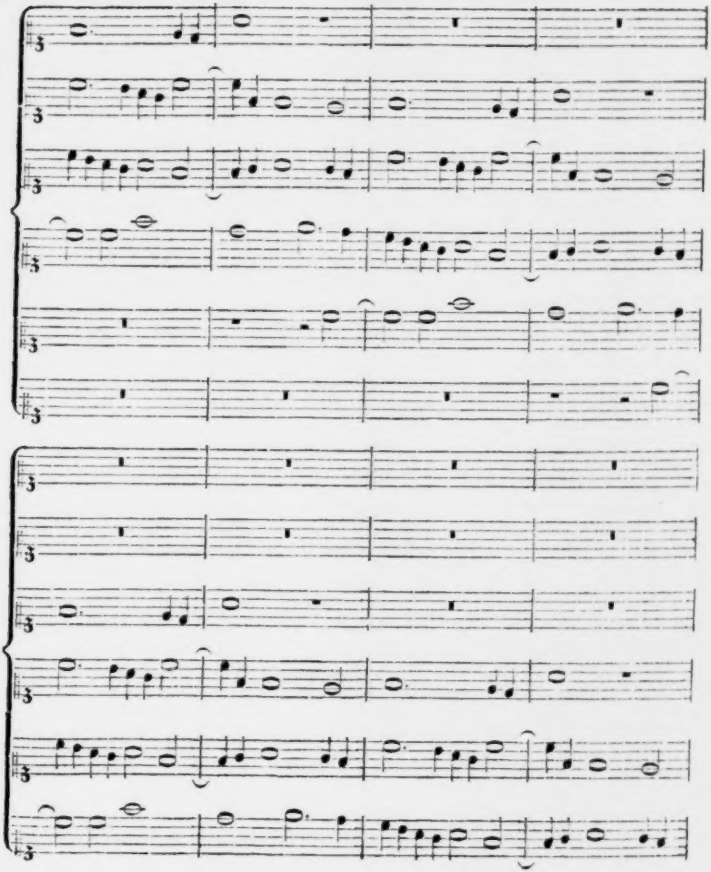
Qui habitat in adjutorio.
Eſt Fuga bis trina quaevis poſt tempora bina.

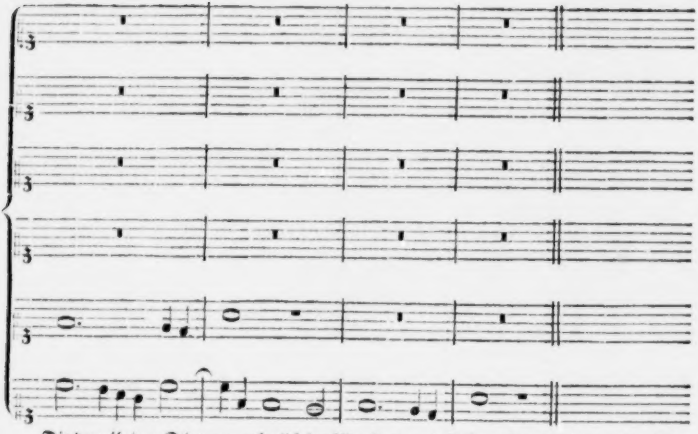








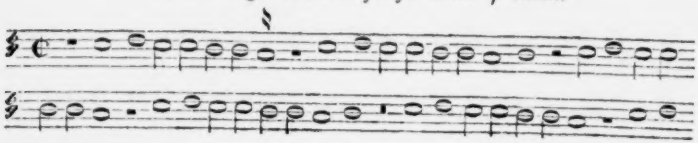


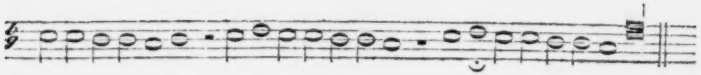


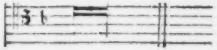
Die drey übrigen Stimmen, nehmlich der Alt, Tenor und Baß, haben jede einen andern ſechsſtimmigen Canon, und dieſe ſechsſtimmigen Canones machen eine Harmonie gegen einander, daß ein Zuhörer, der ſie ſchön oder nur erträglich gefunden haben kann, nothwendig aus lauter Bewunderung der erſtaunlichen Kunſt taub geweſen ſeyn muß. Wahrſcheinlich iſt Ockenheims 36ſtimmige Meſſe in dieſer Rückſicht noch viel ärger geweſen, weil er, der Kindheit der Kunſt noch näher, gewiß noch nicht ſo gewandt geweſen ſeyn kann, als Joſquin. Da nun dieſer ſich mit ſeinen 24 Stimmen noch ſo gewaltſam durchwürgen muß, um ihnen ihr kanoniſches Recht nicht zu ſchmälern, wie mag es erſt dem Ockenheim mit ſeinen 36 Stimmen ergangen ſeyn?

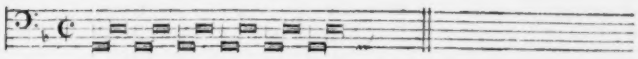
Das kleine Lied, welches Ludwig XII. ſo gerne hörte, und eine Stimme dabey mitſingen wollte, hat an ſich, wie man leicht denken kann, wenig eigentlich muſikaliſchen Werth; aber der Einfall, einen kleinen Canon daraus zu machen, und ihn ſo einfach zu behandeln, daß der völlig unmuſikaliſche König wirklich mitſingen konnte, zeugt wenigſtens, daß Joſquin ein erfinderiſcher Mann war. Hier iſt das Stückchen, ſo wie es beym Glarean befindlich iſt, nebſt deſſen Auflöſung.

Ludovici Regis Franciae jocoſa cantio 4 vocum.

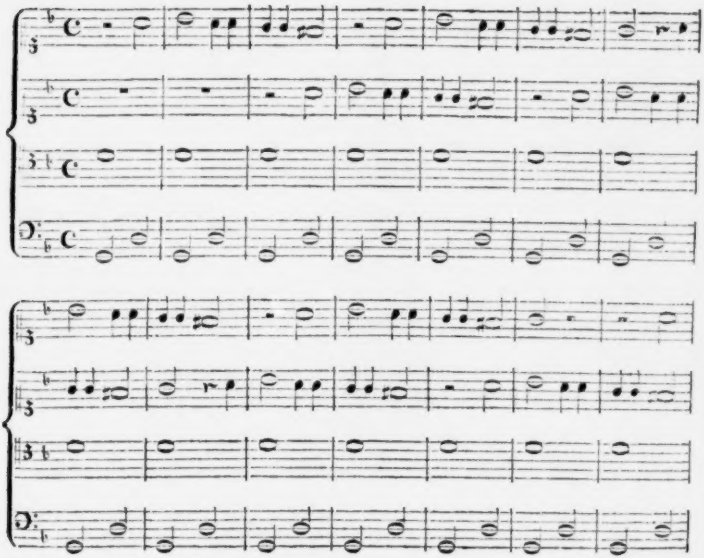


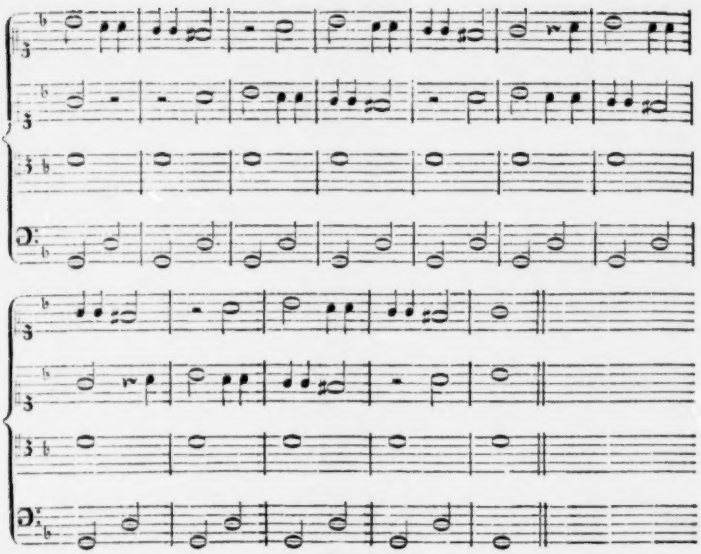


Regis  Vox.

Baſis. 

Auflöſung.





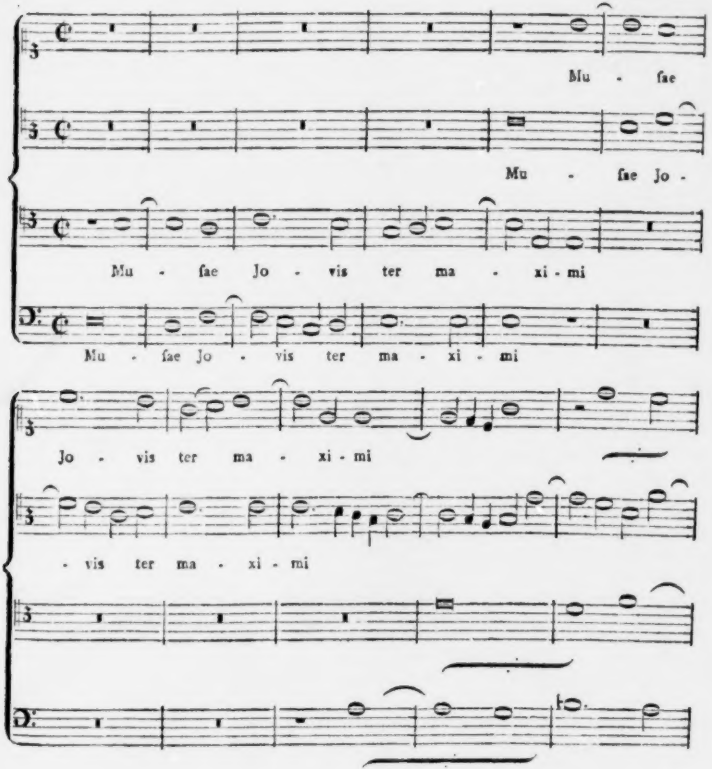
§. 41.

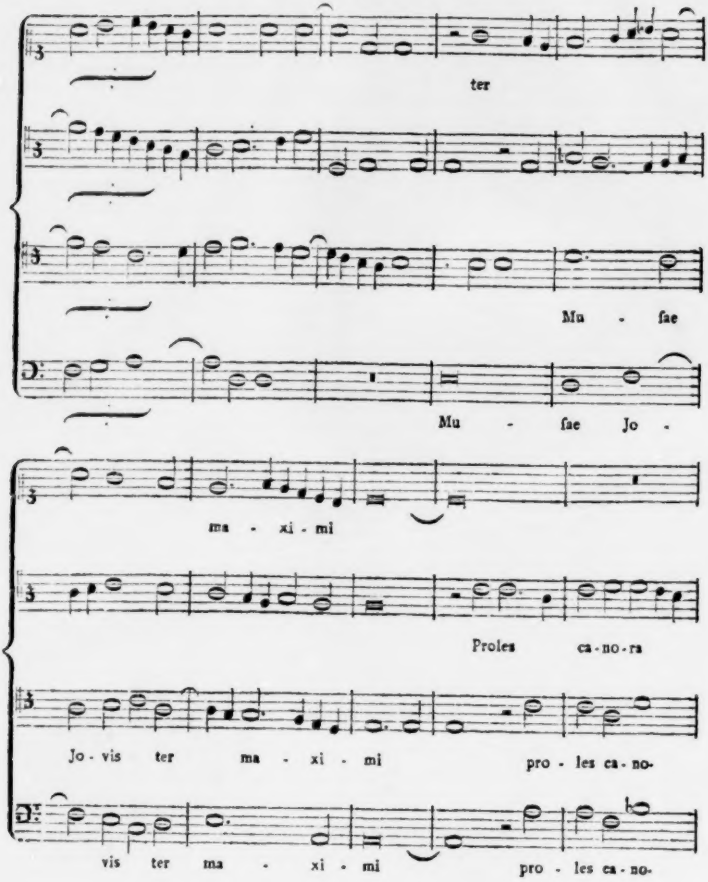
Den Beſchluß dieſes langen Artikels machen wir mit dem Trauergeſang auf Joſquins Tod von Benedictus. Ein ſolcher muſikaliſcher Altvater, der die Ehre ſeines Zeitalters war, und deſſen Ruhm ſich ſo lange erhalten hat, der auch nach dem Geiſte ſeiner Zeit ſowohl durch ſeine vielen Compoſitionen als durch Bildung vieler Schüler der Kunſt große Dienſte geleiſtet hat, verdient gewiß, daß das ihm geſtiftete Denkmal noch ferner erhalten werde. Von dem muſikaliſchen Verfaſſer deſſelben weiß man nicht viel mehr, als daß er ein Niederländer geweſen ſeyn ſoll und Benedictus geheißen habe. In der Sammlung Holländiſcher Lieder, welche bey Tielman Suſato zu Antwerpen herausgekommen ſind, befinden ſich auch einige von ihm, ſo wie auch die Nürnbergiſche Sammlung von Pſalmen im dritten Band zwey Motetten: Super flumina Babylonis etc. 5 voc. und Benedictus Dominus etc. 4. voc. von ihm enthält. In den Sammlungen, welche in dem Brittiſchen Muſeo aufbewahret werden, ſind nach Burneys Bericht ebenfalls einige Compoſitionen von ihm enthalten. In einer derſelben ſoll er zweymal Appenzeller genannt ſeyn, woraus Burney ſchließt, daß er vielleicht ein gebohrner Schweitzer ſeyn könne. In meinen Sammlungen alter Compoſitionen finde ich auch einen Benedictus Ducis, von welchem ebenfalls nichts bekannt iſt; vielleicht iſt er mit dem Verfaſſer unſers Trauergeſangs einerley. Wäre Benedictus übrigens ein Niederländer geweſen,

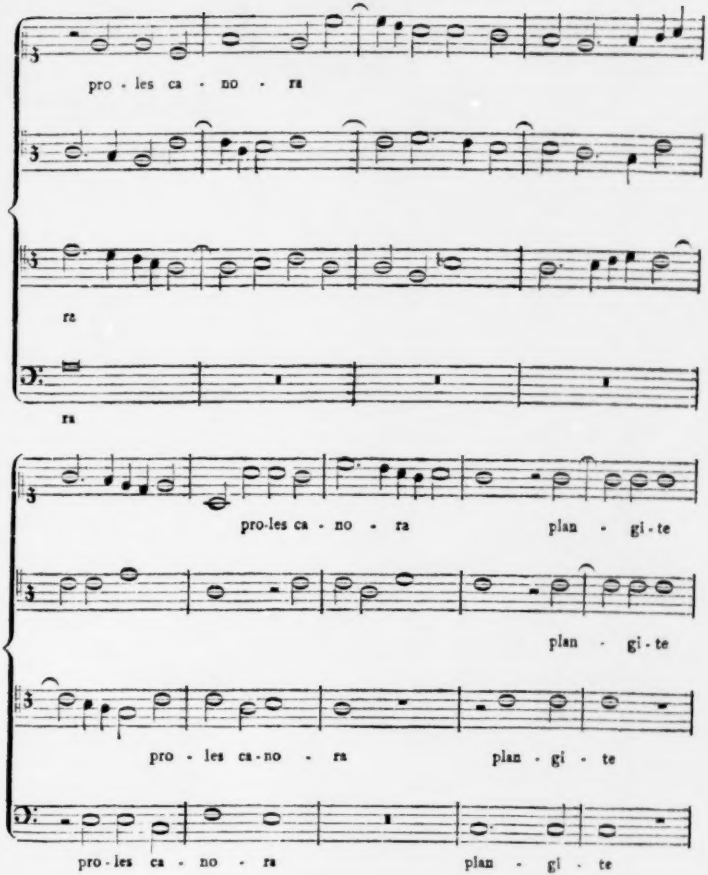
ſen, ſo würde, wenn auch nicht beym Lud Guicciardini, der nur die ihm bekannteſten Niederländiſchen Tonkünſtler nennen wollte, doch in Sweerts Athenis Belgicis ſeiner erwähnt worden ſeyn. Hier iſt ſein Trauergeſang auf Joſquin.

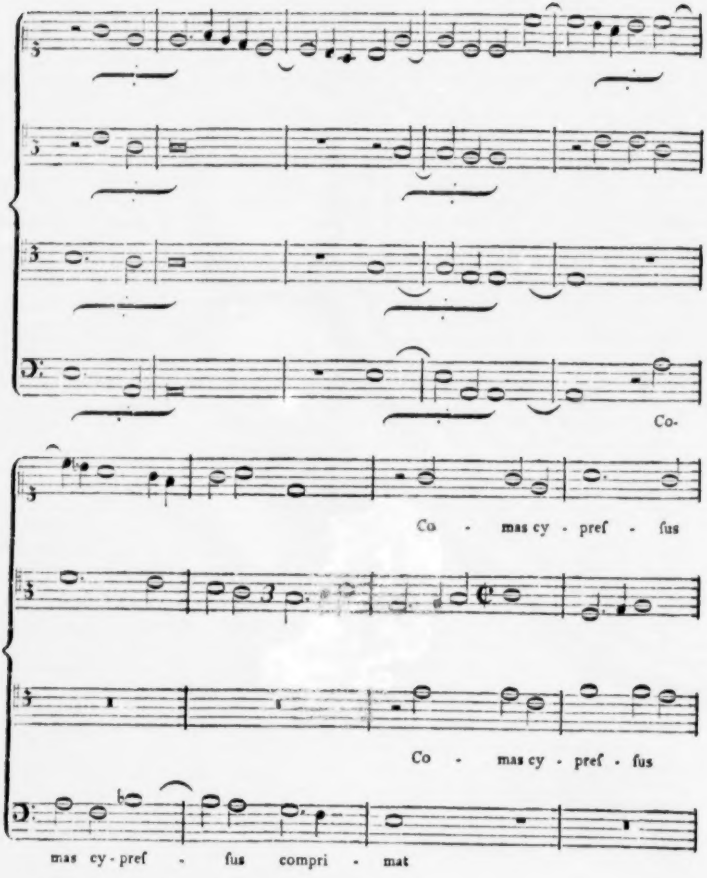
In Joſquinum a prato, Muſicorum principem, Monodia.

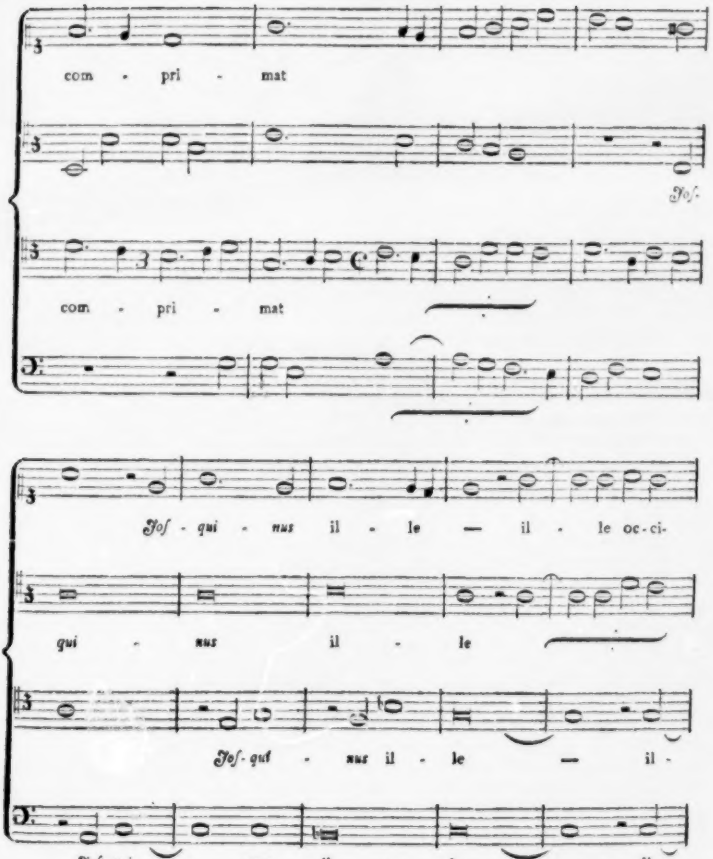
Benedictus.

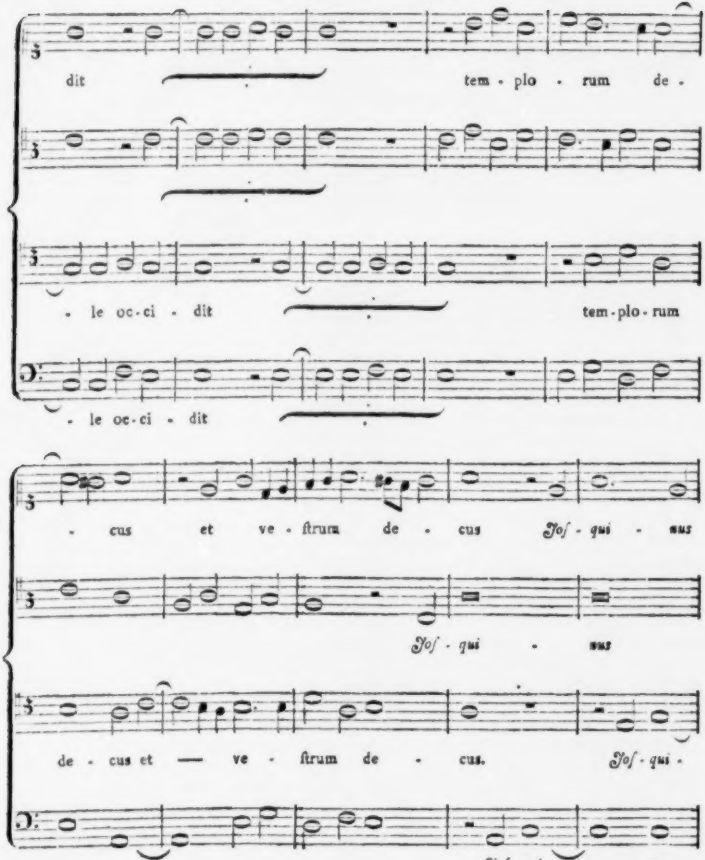


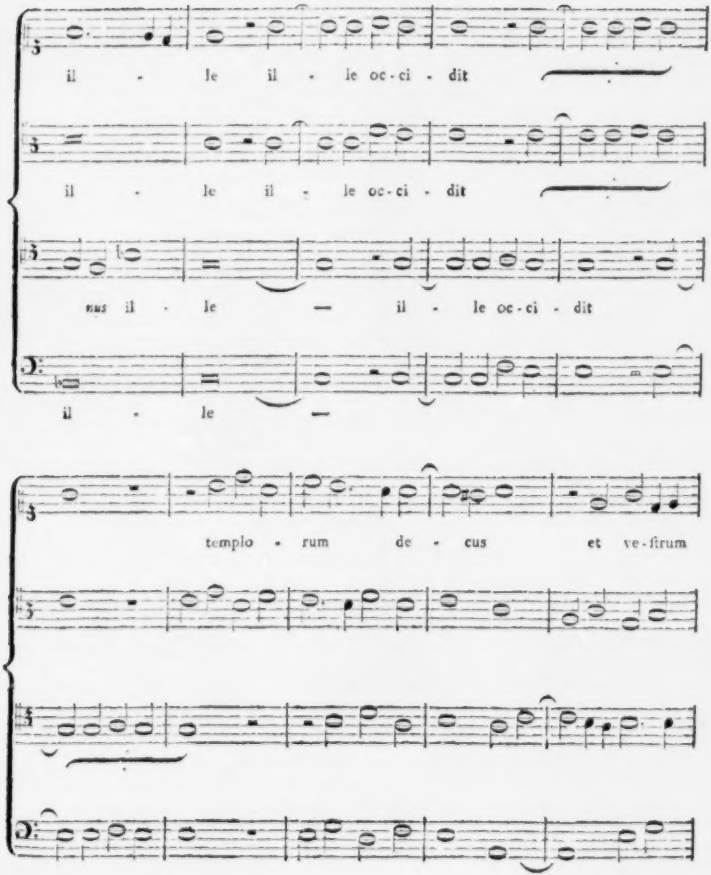

ter
Mu - ſae
Mu - ſae Jo -
ma - xi - mi
Proles ca - no - ra
Jo - vis ter ma - xi - mi pro - les ca - no -
vis ter ma - xi - mi pro - les ca - no -

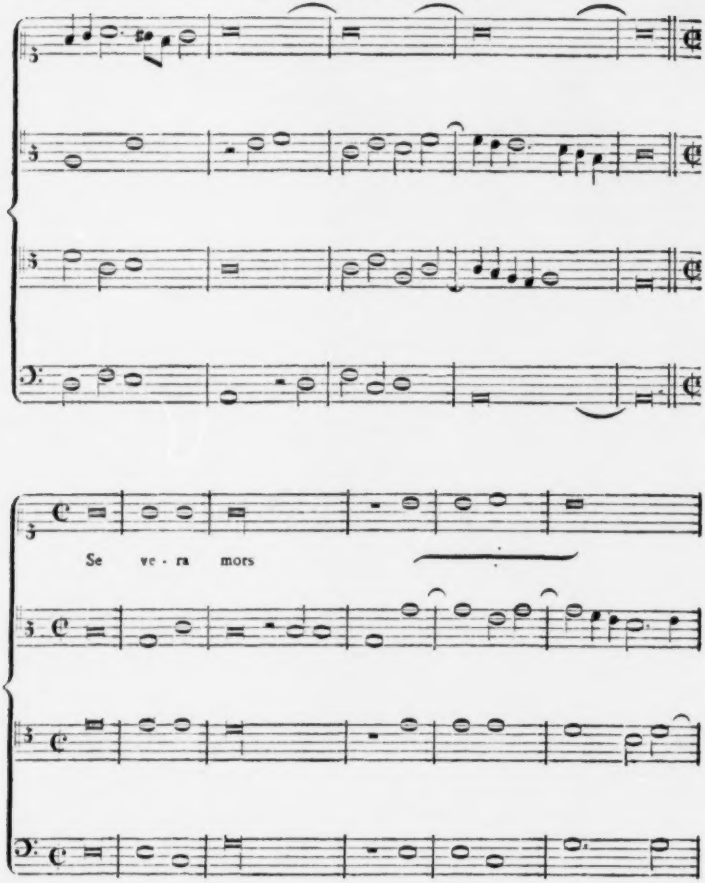

pro - les ca - no - ra
ra
ra
pro-les ca - no - ra plan - gi - te
plan - gi - te
pro - les ca-no - ra plan - gi - te
pro - les ca - no - ra plan - gi - te

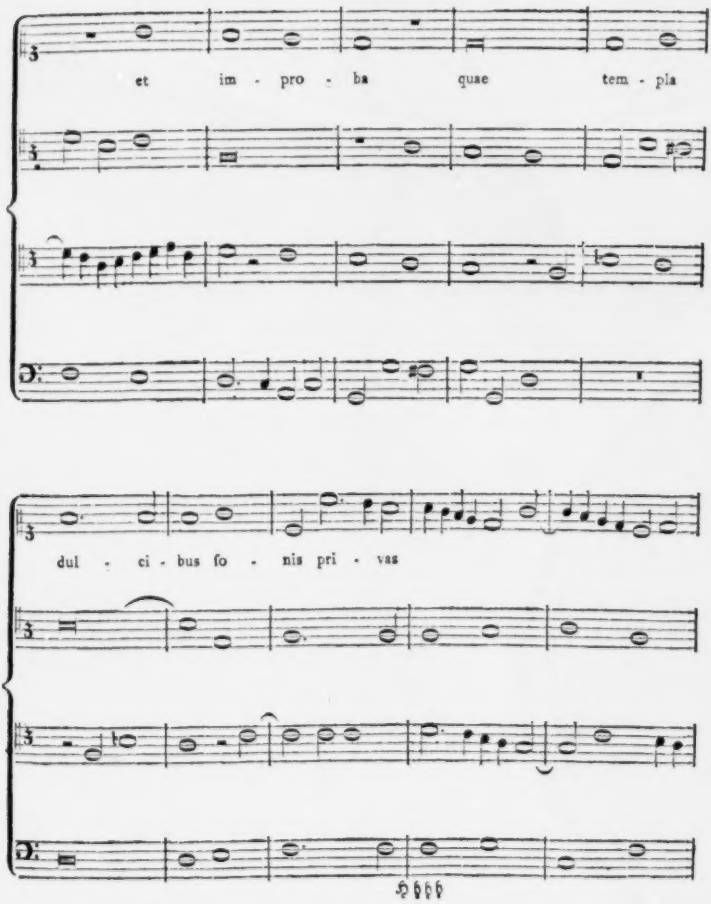

Co-
Co - mas cy - pref - ſus
Co - mas cy - pref - ſus
mas cy - pref - ſus compri - mat

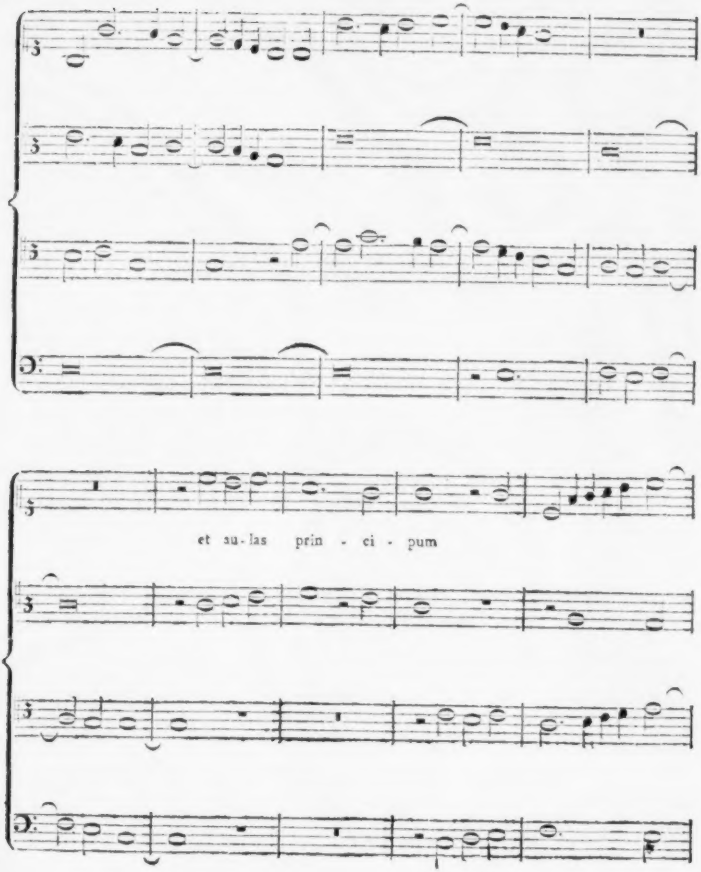

com - pri - mat
Joſ-
com - pri - mat
Joſ- qui - nus il - le — il - le oc-ci-
qui - nus il - le
Joſ- qui - nus il - le — il -
Joſ- qui - nus il - le — il -

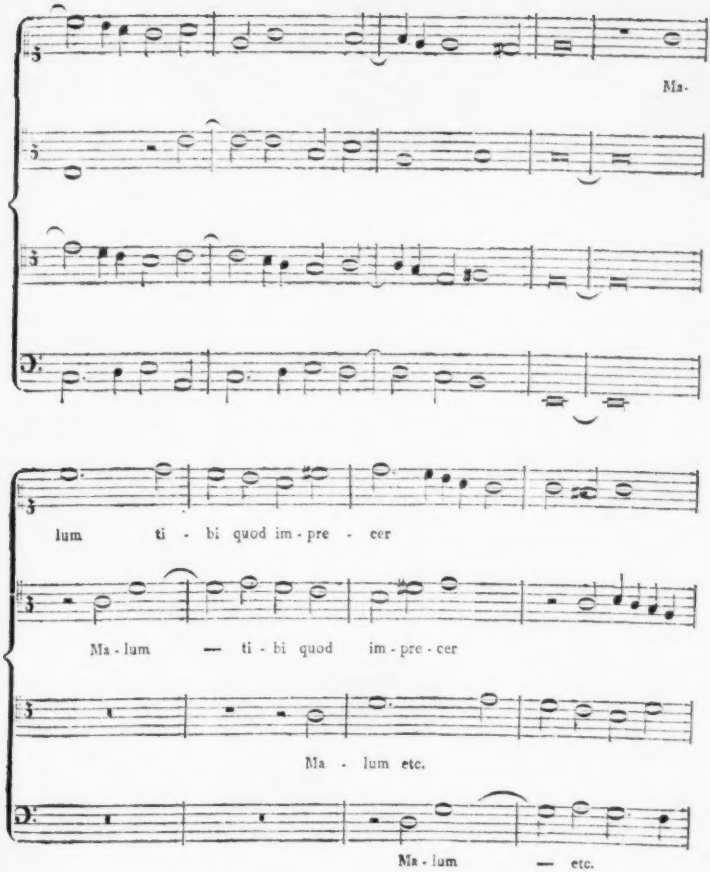

dit tem - plo - rum de -
- le oc - ci - dit tem - plo - rum
- le oc - ci - dit
- cus et ve - ſtrum de - cus Joſ - qui - nus
Joſ - qui - nus
de - cus et — ve - ſtrum de - cus. Joſ - qui -
Joſ - qui - nus

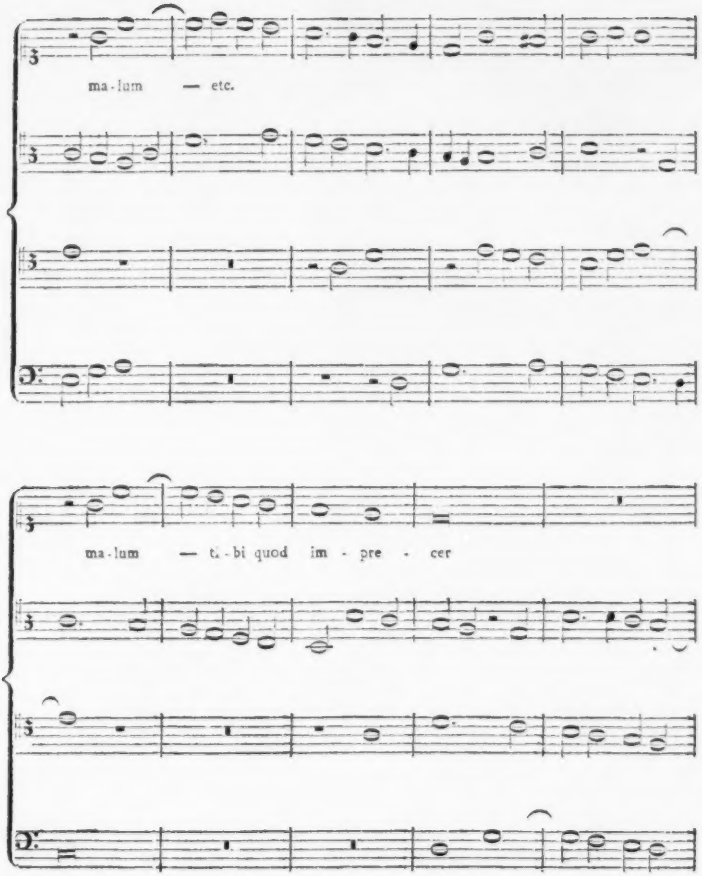

il - le il - le oc-ci - dit
il - le il - le oc-ci - dit
nus il - le — il - le oc-ci - dit
il - le —
templo - rum de - cus et ve-ſtrum

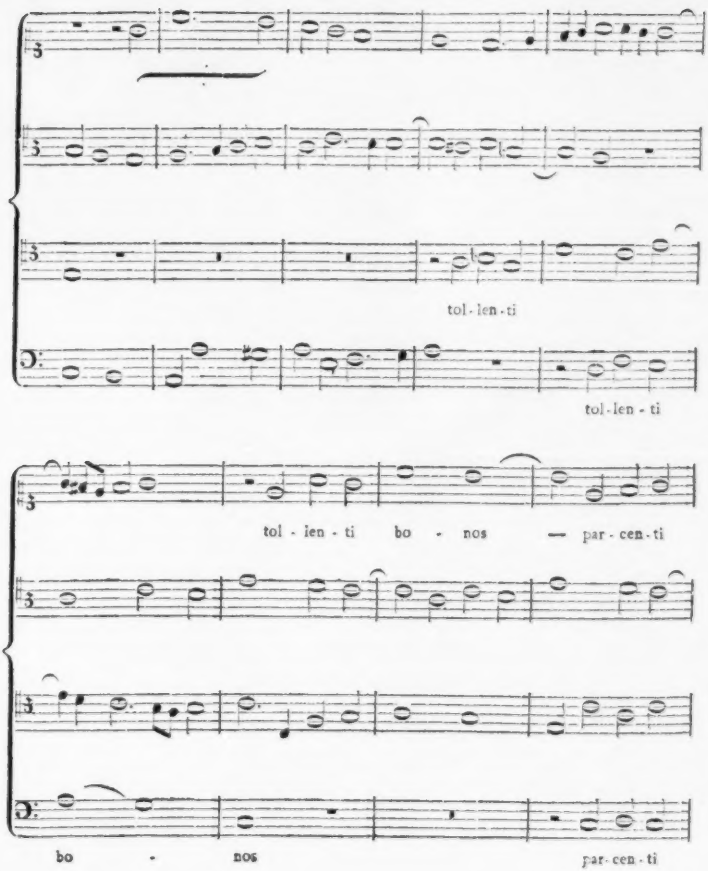

Se ve - ra mors

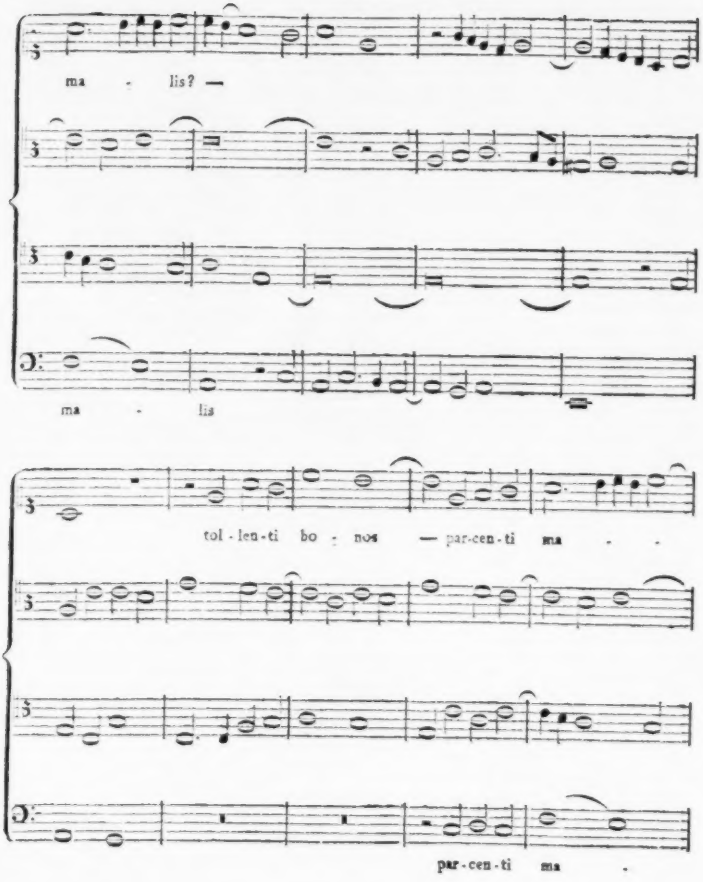

et im - pro - ba quae tem - pla
dul - ci - bus fo - nis pri - vas

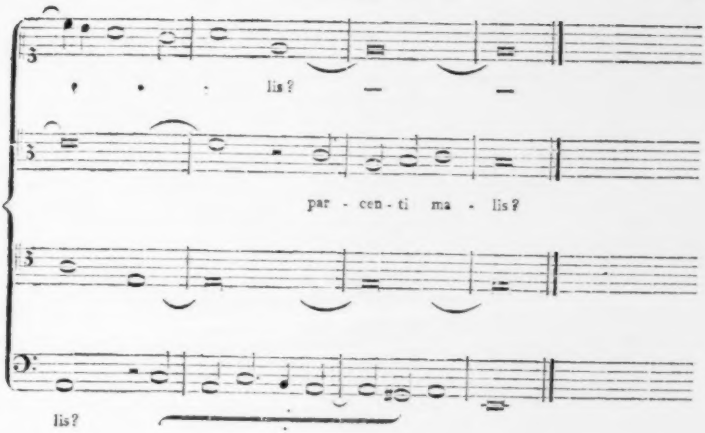

et su-las prin - ci - pum


Ma-
lum ti - bi quod im - pre - cer
Ma - lum — ti - bi quod im - pre - cer
Ma - lum etc.
Ma - lum — etc.


ma - lum — etc.
ma - lum — ti - bi quod im - pre - cer


tol - len - ti
tol - len - ti
tol - len - ti bo - nos — par - cen - ti
bo - nos
par - cen - ti


ma - lis? —
ma - lis
tol - len - ti bo - nos — par - cen - ti ma - -
par - cen - ti ma -



§. 42.

Die bisher genannten Componiſten, vorzüglich aber die drey erſten, nämlich Obrecht, Ockerheim und Joſquin, waren es hauptſächlich, durch welche die Harmonie überhaupt, insbeſondere aber die canoniſchen Künſte ſchon im funfzehnten Jahrhundert theils bis auf einen gewiſſen Grad ausgebildet, theils immer mehr verbreitet wurden. Sie waren die Häupter der Niederländiſchen Schule. Die Franzoſen fingen faſt zu gleicher Zeit mit ihnen an, ſich um dieſe Ausbildung und Ausbreitung verdient zu machen. Einer der älteſten derſelben, welcher gemeiniglich zur Franzöſiſchen Schule gerechnet wird, war *Pierre de la Rue*, oder, wie ihn die lateiniſchen Schriftſteller nennen, *Petrus Platinſis*. Sein Vaterland wird verſchieden angegeben. Unſer Printz (hiſtor. Beſchr. der edlen Sing- und Kling-Kunſt, S. 124.) und aus ihm Walther (muſ. Lexicon) haben ihn für einen Niederländer gehalten, Glarean aber (Dodec. pag. 134.) hält ihn für einen Franzoſen. Am wahrſcheinlichſten iſt die Angabe des Antonii in ſeiner Bibliotheca Hiſpana, nach welcher Petrus Platenſis ein Spanier aus Saragoſſa war. In dieſem Werk wird er Petrus de Ruimonte, Caeſarauguſtanus, muſicae artis peritia eximius, apud Belgarum Principes, Albertum et Iſabellam tum in ſacello Choragus, tum Cubicularius muſicus, genannt.

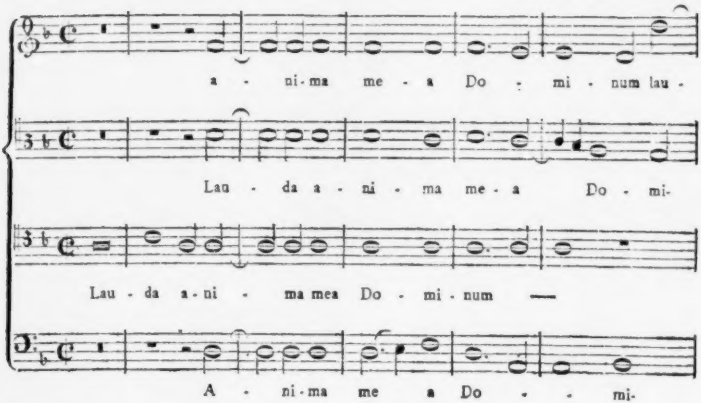
Aus dieſer Angabe ſieht man zugleich, daß er ein Zeitverwandter Joſquins geweſen iſt, folglich auf alle Weiſe unter die erſten und älteſten Contrapunktiſten gerechnet werden muß.

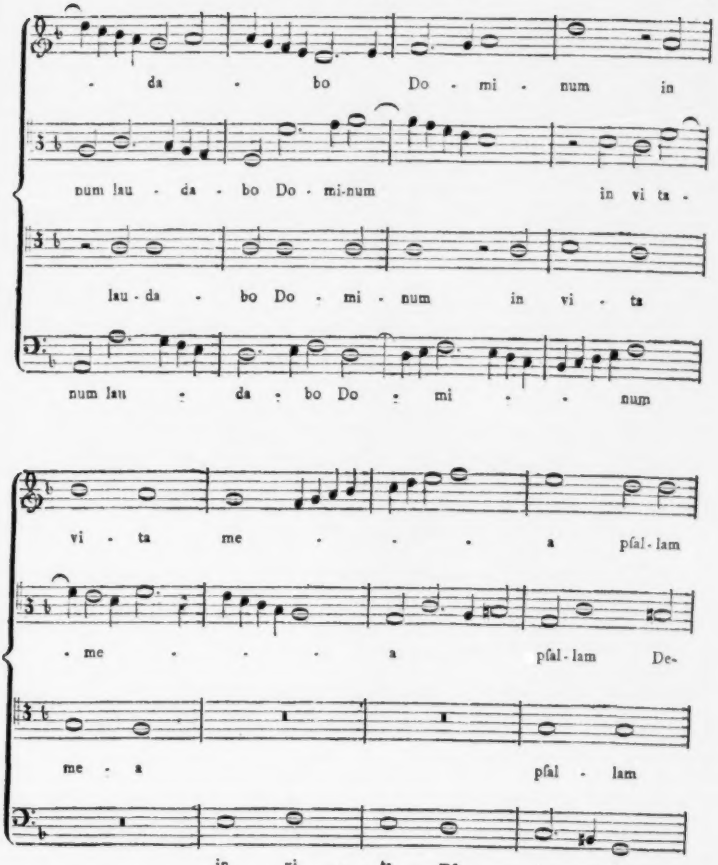
Er iſt auch ein ſehr fleißiger Componiſt geweſen. Einige ſeiner Compoſitionen ſind ſchon in die früheſten Sammlungen aufgenommen worden, welche nach Erfindung der Notentypen veranſtaltet wurden. Andere ſind nachher auch beſonders gedruckt worden. Antonius giebt in ſeiner Spaniſchen Bibliothek von ihm an: El Parnaſſo Eſpannol de Madrigales y Vilancicos a quatro, cinco y ſeis vozes. Antwerpen, 1614. 4. und ſetzt hinzu: Alia duo Volumina eum publicaſſe, alterum de Miſſas, alterum de Motetes y Lamentaciones, lego apud Lanuzam Aragoniae Hiſtoricum. Die hier angegebenen Lamentationes werden wohl mit den von Printz genannten Harmoniis in Lamentationes Jeremiae, welche der Dichter Caſpar Bruſch im Jahre 1549 herausgegeben hat, einerley ſeyn.

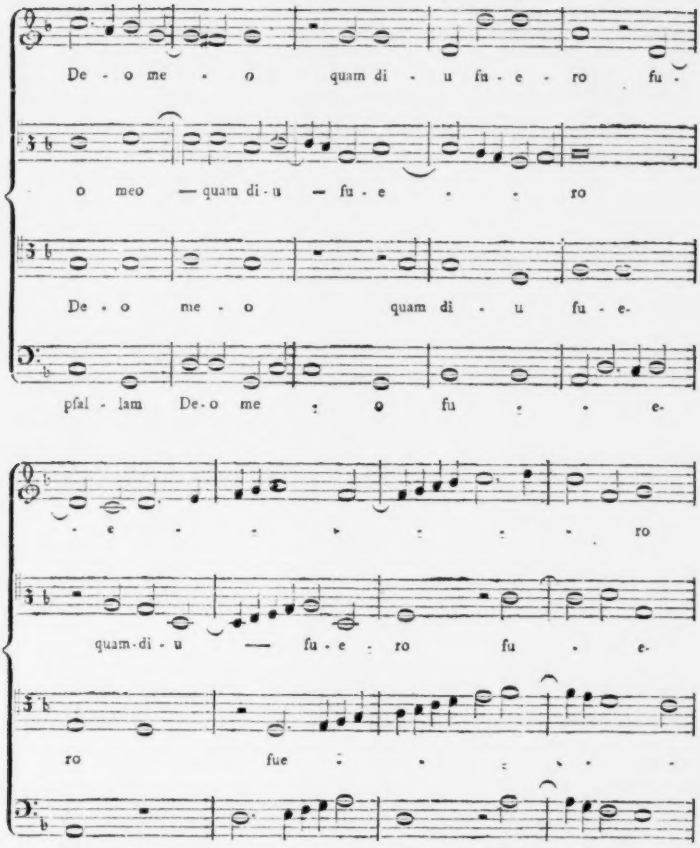
In Glareans Dodecachord iſt von ihm abgedruckt: 1) Chriſte eleiſon, ex Miſſa S. Antonii, 4 vocum. 2) Pleni ſunt coeli, ex Miſſa o Salutaris. 3) Fuga 4 voeum ex unica ad Hypodorium. 4) Fuga 4 vocum ex unica, ſed aliter. In der ſchon angezeigten Nürnbergiſchen Sammlung von Pſalmen findet ſich im dritten Band die einzige Motette: Lauda anima mea Dominum etc. welche aus zwey Theilen beſteht. Da die ganze Motette zu lang ſeyn würde, ſo wird hier nur der erſte Theil derſelben als eine Probe von der Compoſition des *Pierre de la Rue* gegeben.

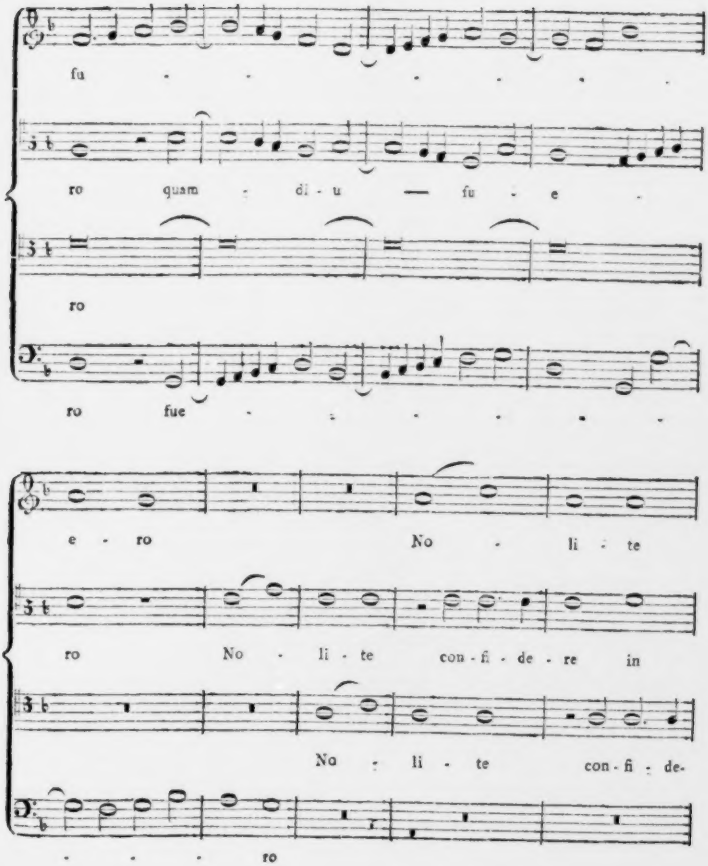
Pſal. CXLV. Lauda anima etc. 4 vocum.

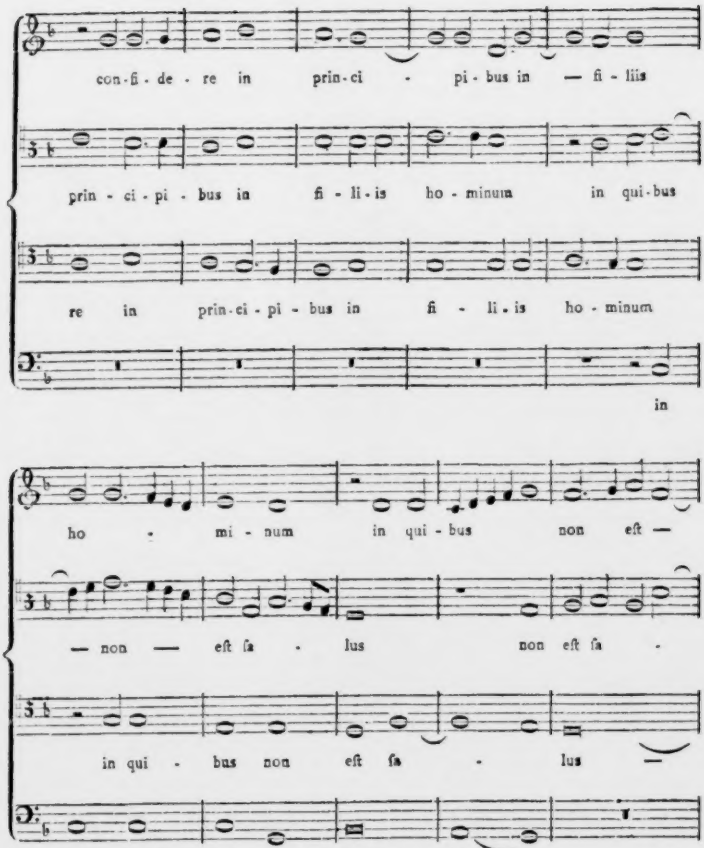
Pierre de la Rue.

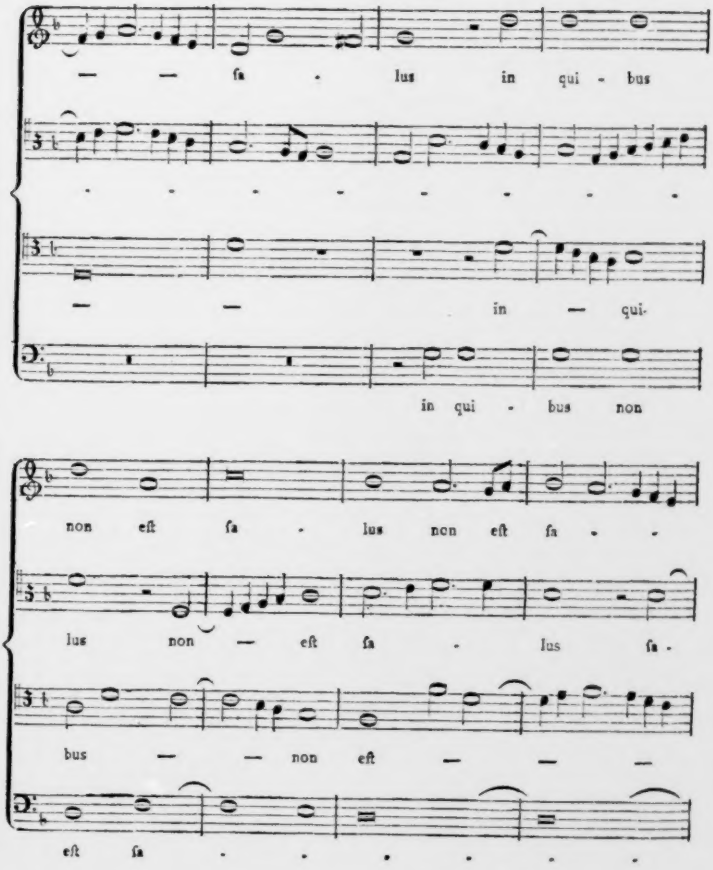


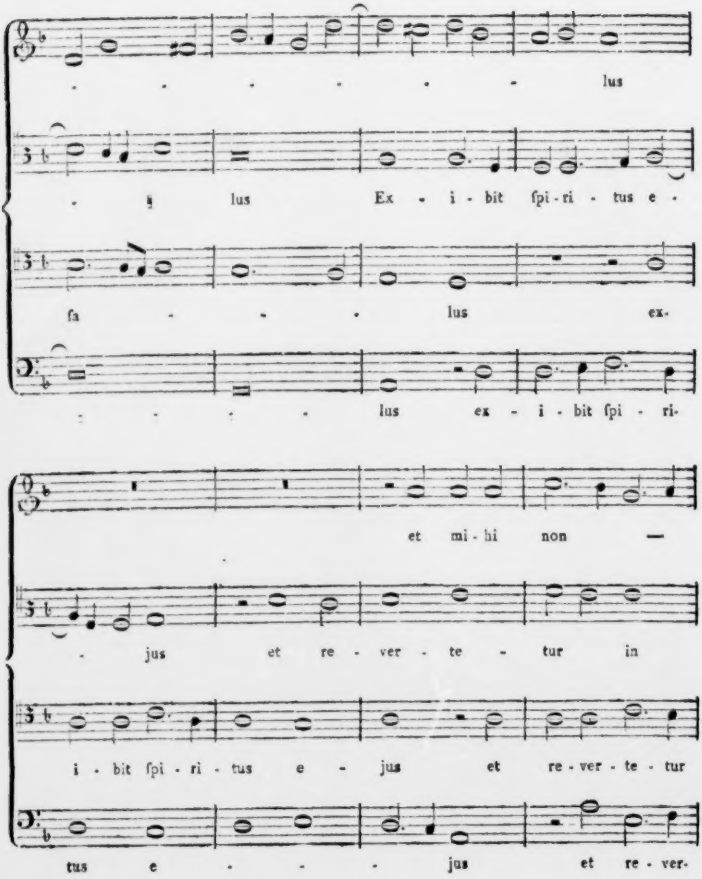

da bo Do mi num in
num lau da bo Do mi-num in vi ta
lau-da bo Do mi num in vi ta
num lau da bo Do mi num
vi ta me a pſal-lam
me a pſal-lam De-
me a pſal lam
in vi ta me a

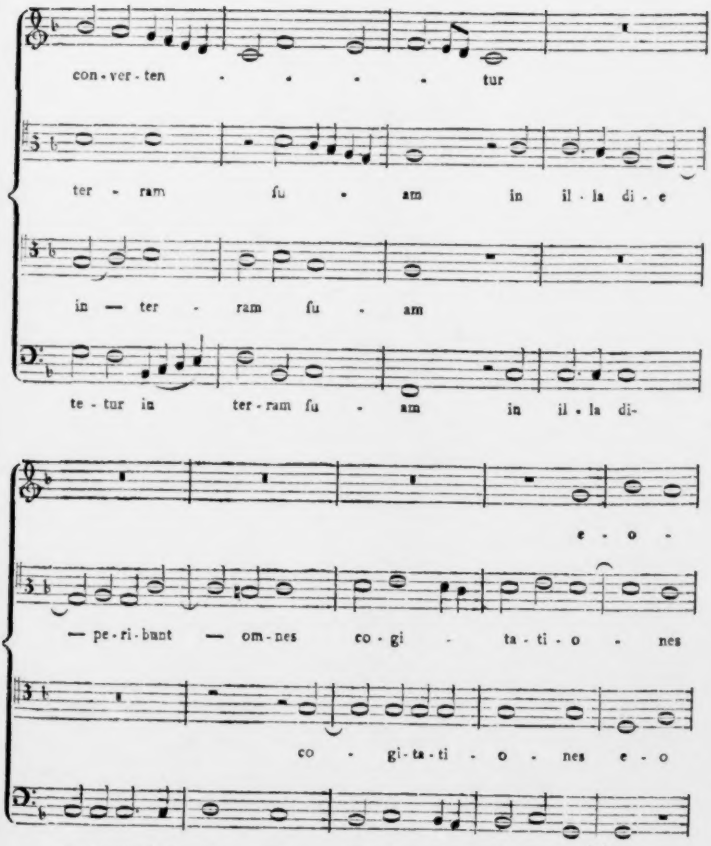

De - o me - o quam di - u fu - e - ro fu -
o meo — quam di - u — fu - e - ro
De - o me - o quam di - u fu - e-
pſal - lam De - o me - o fu - e-
- e - ro
quam - di - u — fu - e - ro fu - e-
ro fue - ro
ro fue - ro fu - e -

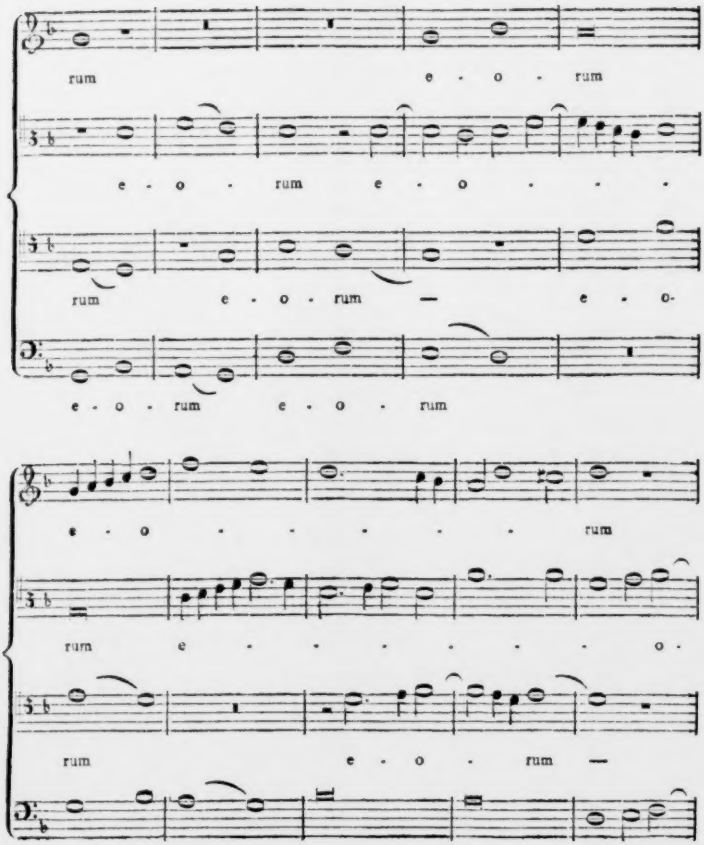

fu - - - - - - -
ro quam - di - u — fu - e -
ro
ro fue - - - - - - -
e - ro No - li - te
ro No - li - te con - fi - de - re in
No - li - te con - fi - de-
- - - - ro

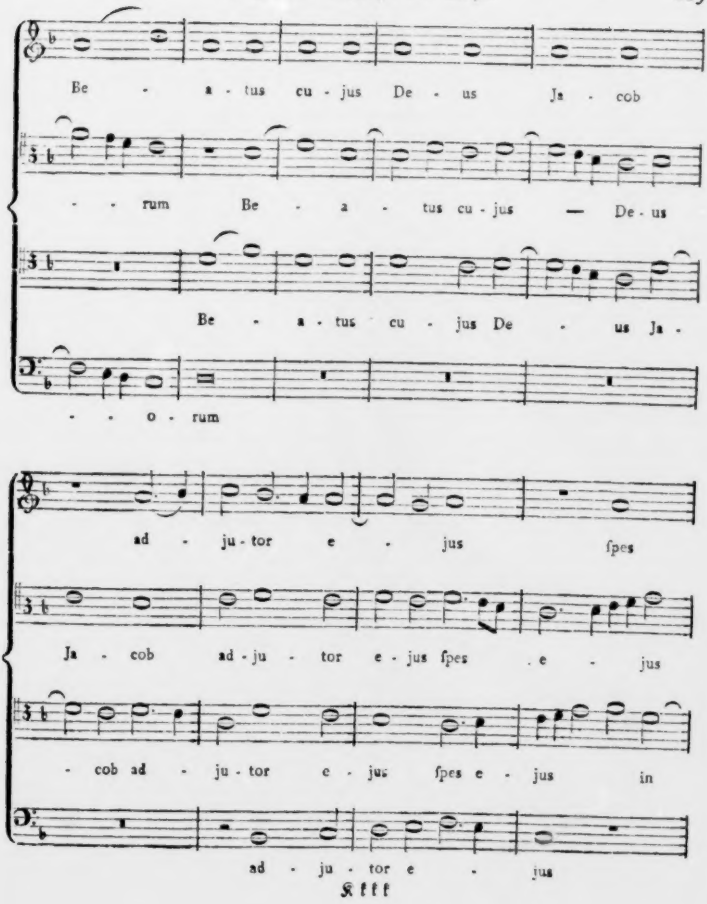

con-fi-de-re in prin-ci-pi-bus in — fi-liis
prin-ci-pi-bus in fi-li-is ho-minum in qui-bus
re in prin-ci-pi-bus in fi-li-is ho-minum
in
ho-mi-num in qui-bus non eſt —
— non — eſt ſa-lus non eſt ſa-
in qui-bus non eſt ſa-lus —
qui-bus non eſt ſa-lus —

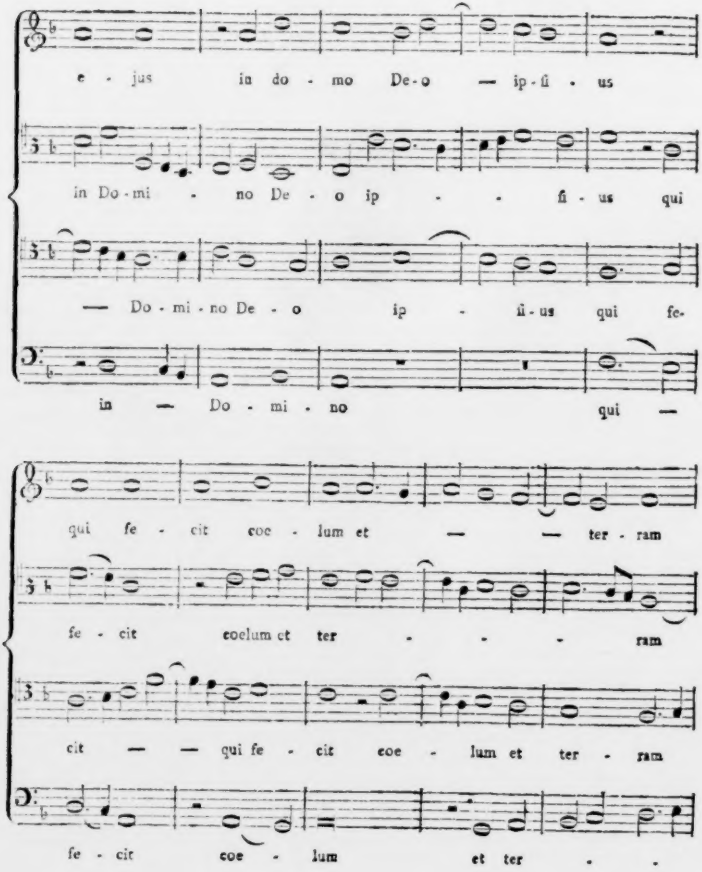

— — ſa . lus in qui - bus
. . . . . .
— — in — qui-
in qui - bus non
non eſt ſa . lus non eſt ſa . .
lus non — eſt ſa . lus ſa .
bus — — non eſt — — —
eſt ſa . . . . . .

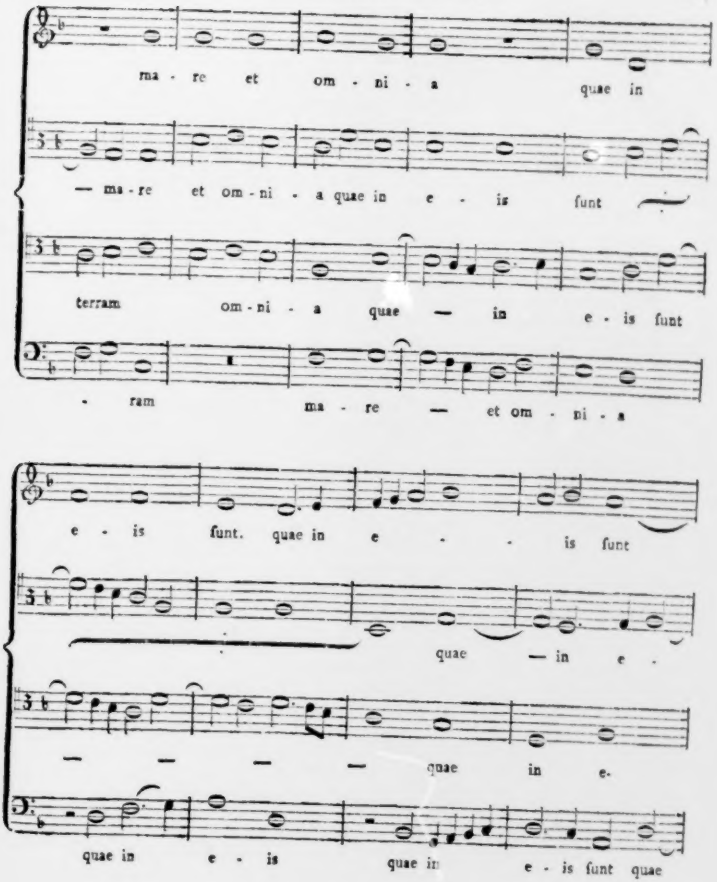

lus
lus Ex - i - bit ſpi - ri - tus e -
ſa - - - lus ex-
lus ex - i - bit ſpi - ri-
et mi - hi non —
jus et re - ver - te - tur in
i - bit ſpi - ri - tus e - jus et re - ver - te - tur
tus e - - - jus et re - ver-

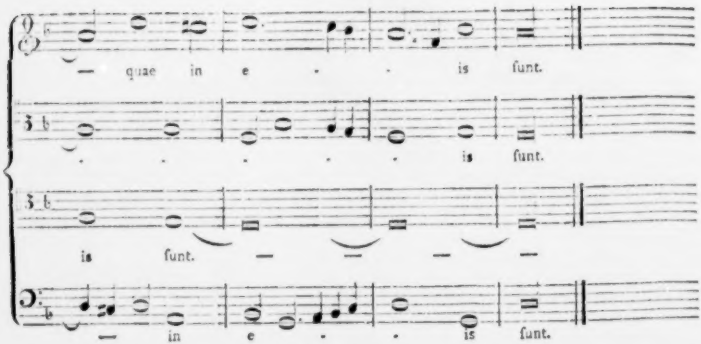

con-ver-ten - - - - tur
ter - ram fu - am in il - la di - e
in — ter - ram fu - am
te - tur in ter - ram fu - am in il - la di-
e - o -
— pe - ri - bunt — om - nes co - gi - ta - ti - o - nes
co - gi - ta - ti - o - nes e - o
e pe - ri - bunt om - nes co - gi - ta - ti - o - nes —


rum e - o - rum
e - o - rum e - o - - -
rum e - o - rum — e - o-
e - o - rum e - o - rum
e - o - - - - - - rum
rum e - - - - - - - o-
rum e - o - rum —
e - o - rum — e - -


Be - a - tus cu - jus De - us Ja - cob
- - rum Be - a - tus cu - jus — De - us
Be - a - tus cu - jus De - us Ja -
- - o - rum
ad - ju - tor e - jus ſpes
Ja - cob ad - ju - tor e - jus ſpes . e - jus
- cob ad - ju - tor e - jus ſpes e - jus in
ad - ju - tor e - jus


e - jus in do - mo De-o — ip-ſi - us
in Do-mi - no De - o ip - - ſi - us qui
— Do - mi - no De - o ip - ſi - us qui fe-
in — Do - mi - no qui —
qui fe - cit coe - lum et — — ter - ram
fe - cit coelum et ter - - - ram
cit — — qui fe - cit coe - lum et ter - ram
fe - cit coe - lum et ter - -


ma - re et om - ni - a quae in
— ma - re et om - ni - a quae in e - is funt
terram om - ni - a quae — in e - is funt
- ram ma - re — et om - ni - a
e - is funt. quae in e - - is funt
quae — in e -
— — — quae in e.
quae in e - is quae in e - is funt quae



§. 43.

Ebenfalls in die älteste Französische Schule gehört **Antonius Brumel**, der ein Zeitverwandter **Josquins** und so wie er ein Schüler **Ockenheims** war. Glarean (Dodecach. S. 456.) rechnet ihn unter die vorzüglichsten Componisten seines Zeitalters, setzt aber hinzu, daß er mehr Kunst als Genie besessen habe [137]). Ob dieses Urtheil gegründet sey, mag der Leser aus der Probe beurtheilen, welche von der Composition **Brumels** gegeben werden soll. In seinem hohen Alter soll er, nach **Glareans** Bericht, noch ein **Kyrie** mit **Josquin** um die Wette componirt haben [138]). In diesem Kyrie soll das Thema in allen Stimmen sowohl auf- als absteigend mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit bearbeitet seyn.

Von den Compositionen **Brumels** scheint nicht viel auf unsere Zeiten gekommen zu seyn. Glarean hat von ihm: 1) ein Agnus Dei, aus der Misse Δεργξ. 2) Pleni sunt coeli, aus eben der Misse. 3) Qui venit in nomine Domini etc. für 2 Stimmen. Die genannte Misse unter dem Namen Δεργξ soll in der frühesten Sammlung von Missen enthalten seyn, welche nach Erfindung der Figural-Typen herausgekommen sind. Außer dieser nennt Glarean (S. 456.) noch eine Misse de beatissima virgine Maria etc. als eine Composition, die eines so großen Mannes würdig gewesen sey. In der Nürnbergischen Sammlung von Psalmen vom Jahr 1553 findet sich im dritten Band eine einzige Motette von ihm; Laudate Dominum de coelis etc. mit 4 Stimmen, die aber so viel natürlichen Gesang und reine einfache Harmonie enthält, daß ich sie in dieser Rücksicht allen mir bekannten gleichzeitigen Compositionen, selbst denen des Josquins weit vorziehe. Sie hat zwar wenige canonische Nachahmungen als viele andere, aber sie hat ihrer genug, um daraus sehen zu können, daß der Verfasser sie verstand, und mehrere, auch künstlichere hätte anbringen können, wenn er gewollt, oder es höheren Zwecken, nehmlich dem Ausdruck feyerlicher Andacht ꝛc. für zuträglich gehalten

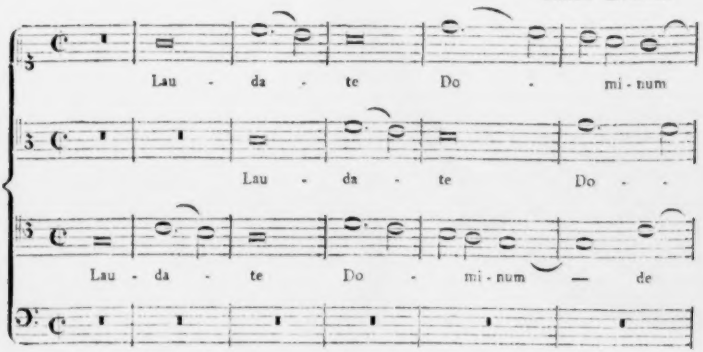
137) Antonius Brumel dignus qui inter eximios Symphonetas numeretur, magis tamen diligentia et arte valuit, quam naturae indulgentia. Loc. cit.

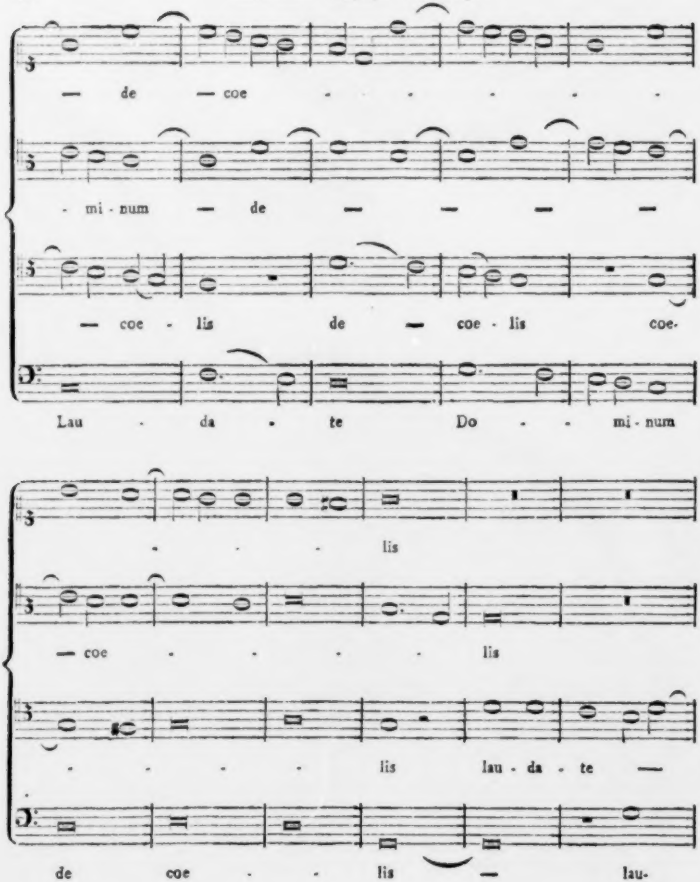
138) — quod multi Symphonetae (inter quos Antonius Brumel in extrema jam senecta, et Jodocus Pratensis, quam Jusquinum vulgo vocant) nostra demum aetate oppido elegantes, nec sine quadam aemulatione, quatuor vocibus instituerunt — — Loc. cit. pag. 152.

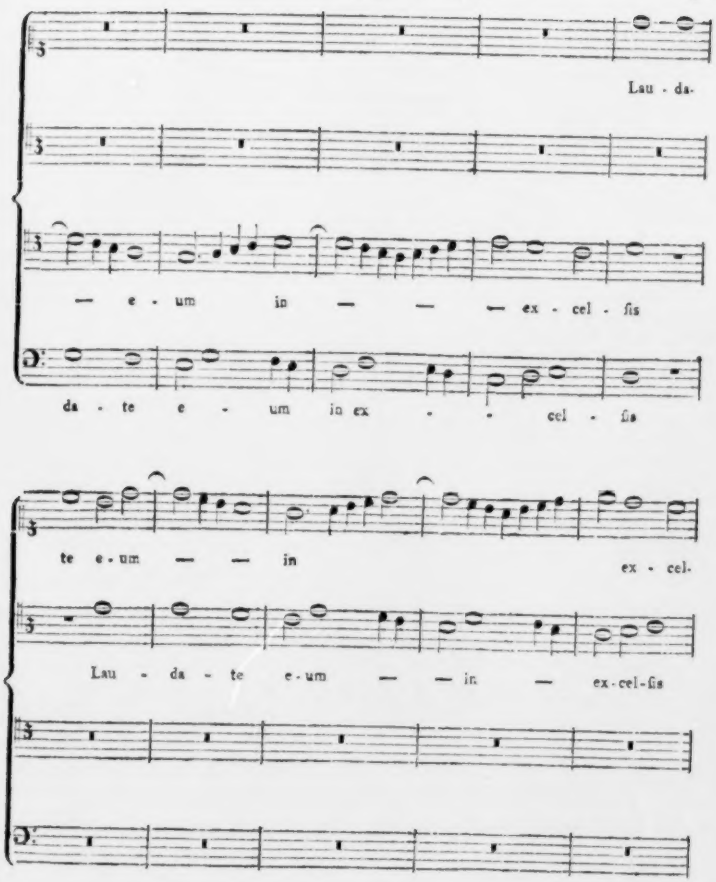
hätte. Man kann ſich hieraus erklären, woher das Urtheil Glareans entſtanden ſeyn mag, nach welchem, wie oben ſchon angeführt worden iſt, Brumel mehr Fleiß und Kunſt, als natürliche Gaben gehabt haben ſoll. Man hat nehmlich in den Zeiten Glareans noch den verkehrten Begriff von Natur und Kunſt, daß man nur die canoniſchen Künſteleyen für Beweiſe von vorzüglichem Genie, einen natürlichen, einfachen Geſang aber bloß für Arbeit hielt, die ebenfalls jemand ohne beſondere Gaben verrichten könnte. Außerdem, daß Brumel in dieſer Motette keinen übertriebenen Gebrauch (welcher nichts beſſer als ein Mißbrauch iſt) von den canoniſchen Künſten gemacht hat, hat er den Werth derſelben auch noch dadurch zu erhöhen gewußt, daß er ſich darin an ſehr paſſenden Stellen bloß des gleichen Contrapunkts bedient, und dadurch nicht nur Licht und Schatten, ſondern auch einen hohen Grad von Faßlichkeit und Deutlichkeit hineinbringt. In dieſer Rückſicht hat meiner Meinung nach Brumel mehr Geſchmack und Beurtheilung in dieſer Compoſition gezeigt, als Joſquin mit allem Aufwand der verwickeltſten und verſteckteſten canoniſchen Künſteleyen, von welchen er faſt in allen ſeinen Compoſitionen gleichſam überfließt, und hatte damit ſchon am Ende des funfzehnten Jahrhunderts einen Punkt von Vollkommenheit erreicht, welcher zweyhundert Jahre nach ſeiner Zeit kaum anfing, ein wenig allgemeiner von den Componiſten erreicht zu werden. Wenn demnach Geſchmack und geſunde Beurtheilungskraft nach Glareans Meinung (welchen unſer Mattheſon übrigens nur den gelehrten Pickelhering zu nennen pflegt) einen Mangel an natürlichen Gaben anzeigen ſoll, ſo möchte ich wiſſen, wie man das Verfahren ſolcher Componiſten zu nennen habe, die nicht Zeit, nicht Ort, noch Zweck zu unterſcheiden wiſſen, ſondern ſtets muſikaliſche Wunder zu thun glauben, wenn ſie andern recht harte Nüſſe (recht verſteckte Künſte, wozu Wahrſager und Propheten gehören) aufzubeiſſen geben, ſo daß ſie ſie entweder gar nicht aufbeiſſen können, oder ſich doch wenigſtens die Zähne daran verderben müſſen. Das bisher Geſagte ſoll nichts gelten, wenn es der Leſer nicht in folgender Compoſition von Brumel beſtätigt findet. Sie beſteht aus zwey Abtheilungen; ich rücke aber nur die erſte ein, weil beyde allzu vielen Platz wegnehmen würden.

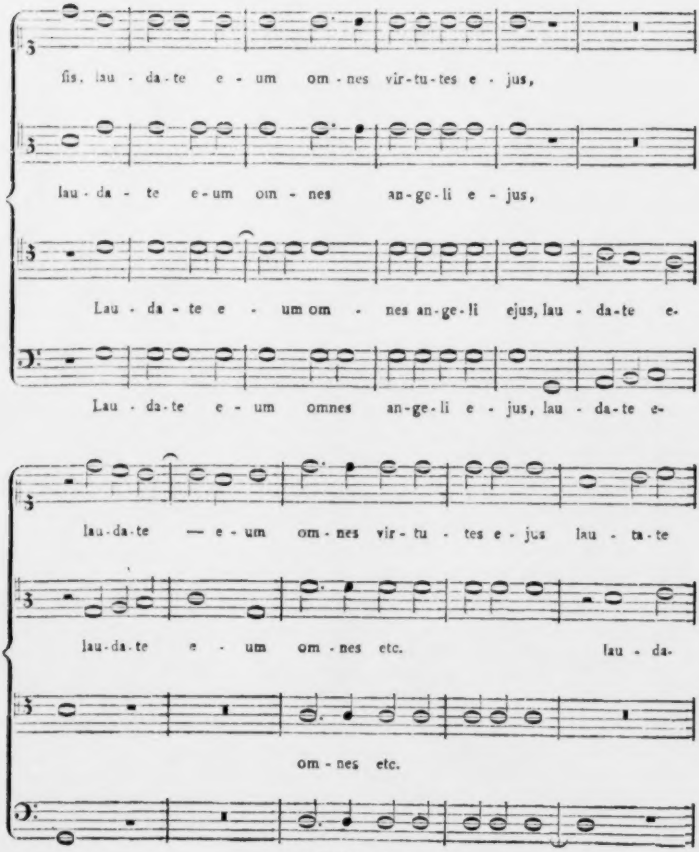
Laudate Dominum etc. 4 voc.

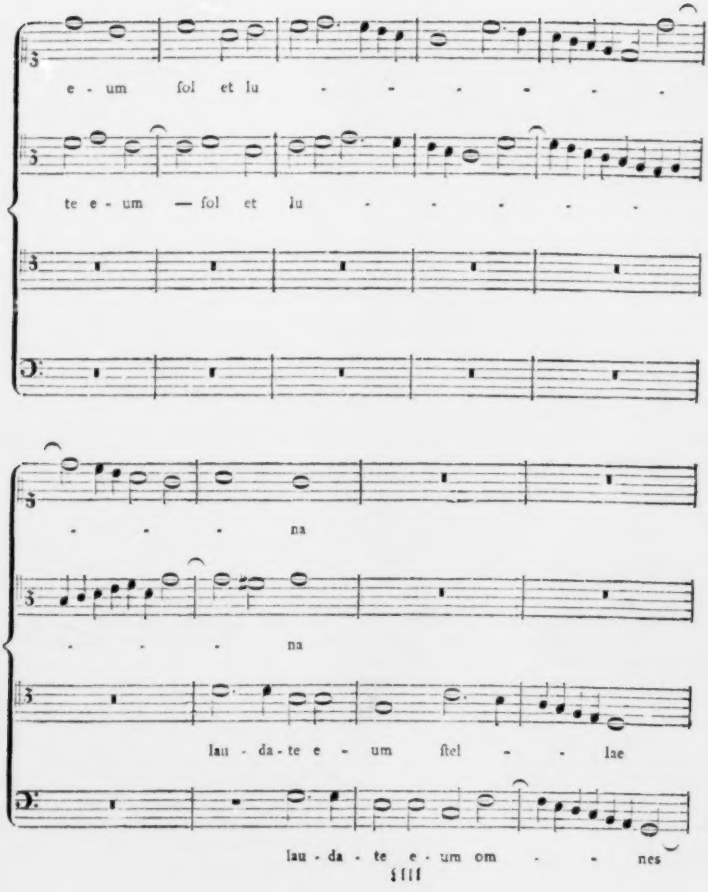
Anton Brumel.

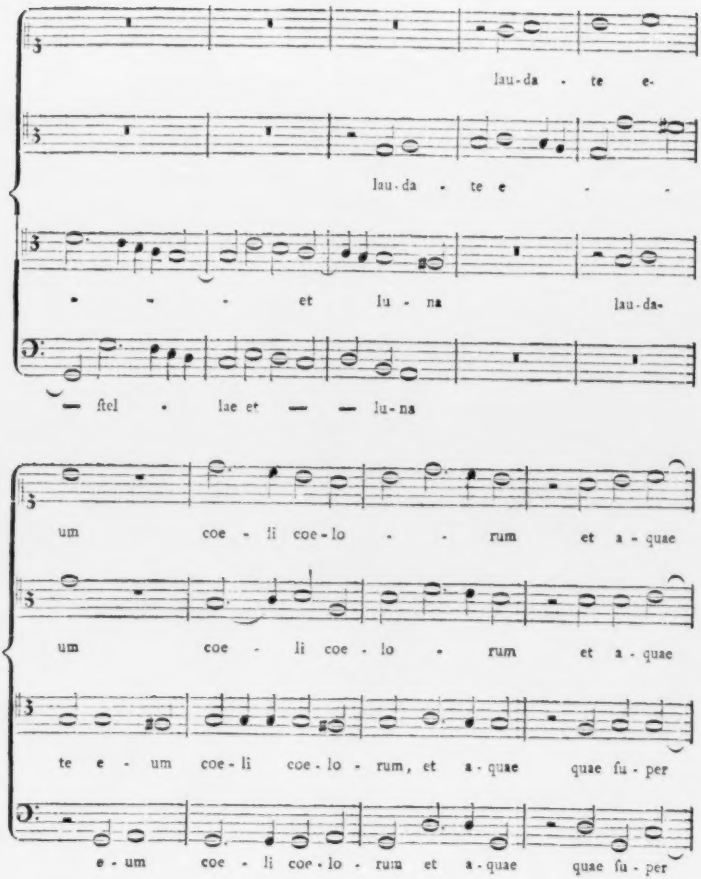


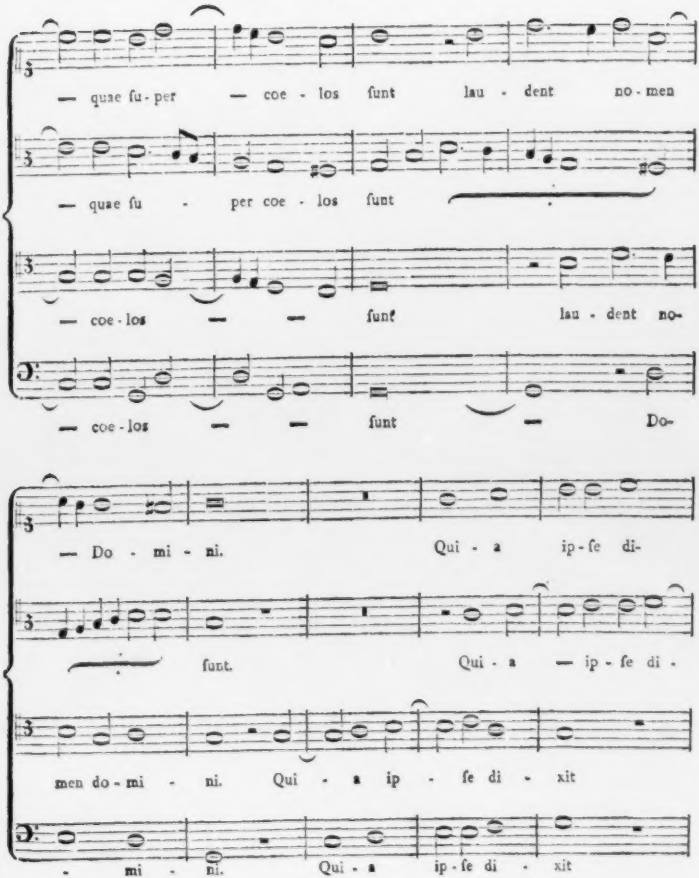

— de — coe - - - - - -
- mi - num — de — — — —
— coe - lis de — coe - lis coe-
Lau - da - te Do - - mi - num
- - - lis
— coe - - - - lis
- - - - lis lau - da - te —
de coe - - lis — lau-

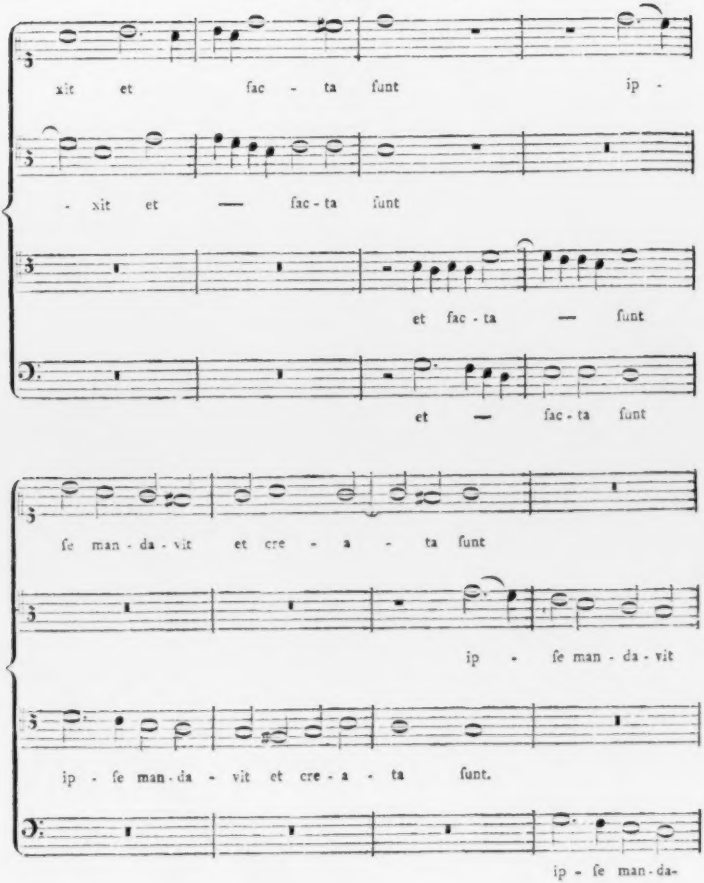

Lau - da-
— e - um in — — — ex - cel - ſis
da - te e - um in ex - - cel - ſis
te e - um — — in
ex - cel-
Lau - da - te e - um — — in — ex - cel - ſis

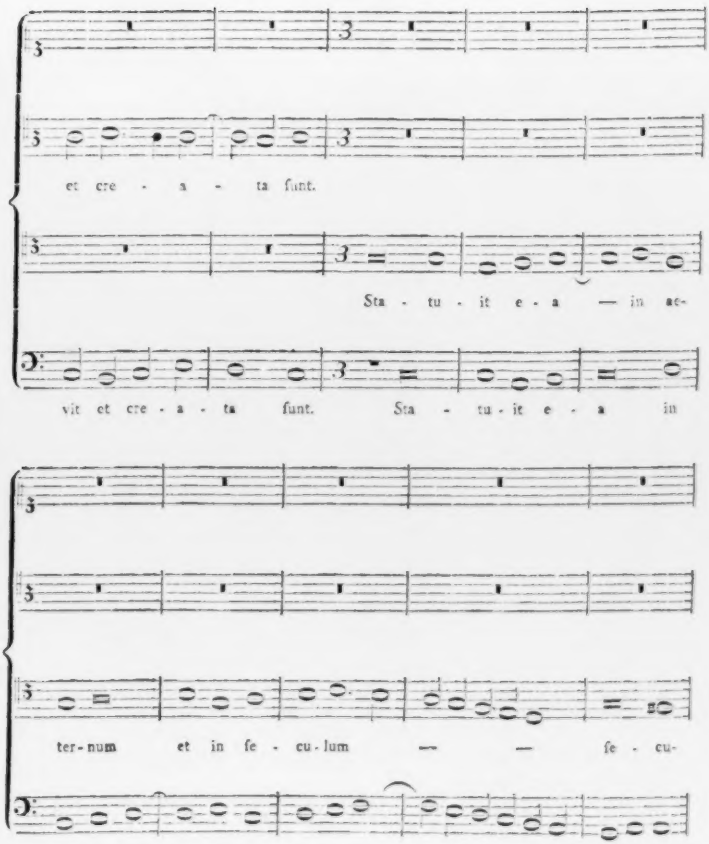

ſis, lau - da - te e - um om - nes vir - tu - tes e - jus,
lau - da - te e - um om - nes an - ge - li e - jus,
Lau - da - te e - um om - nes an - ge - li ejus, lau - da - te e-
Lau - da - te e - um omnes an - ge - li e - jus, lau - da - te e-
lau - da - te — e - um om - nes vir - tu - tes e - jus lau - da - te
lau - da - te e - um om - nes etc. lau - da-
om - nes etc.
om - nes etc.

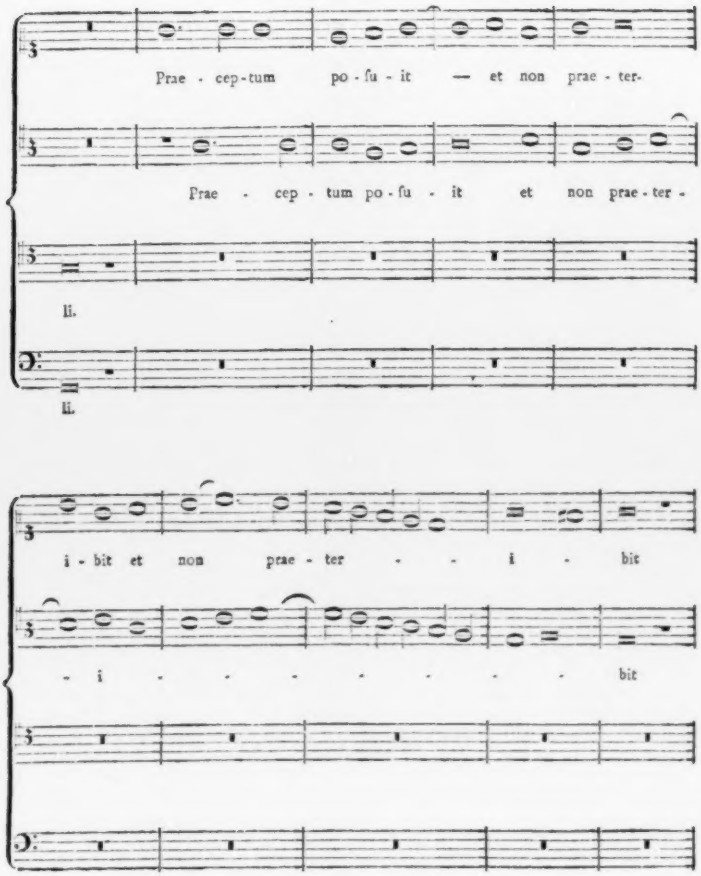

e - um ſol et lu - - - - - -
te e - um — ſol et lu - - - - -
- - - na
- - - na
lau - da - te e - um ſtel - - lae
lau - da - te e - um om - - nes

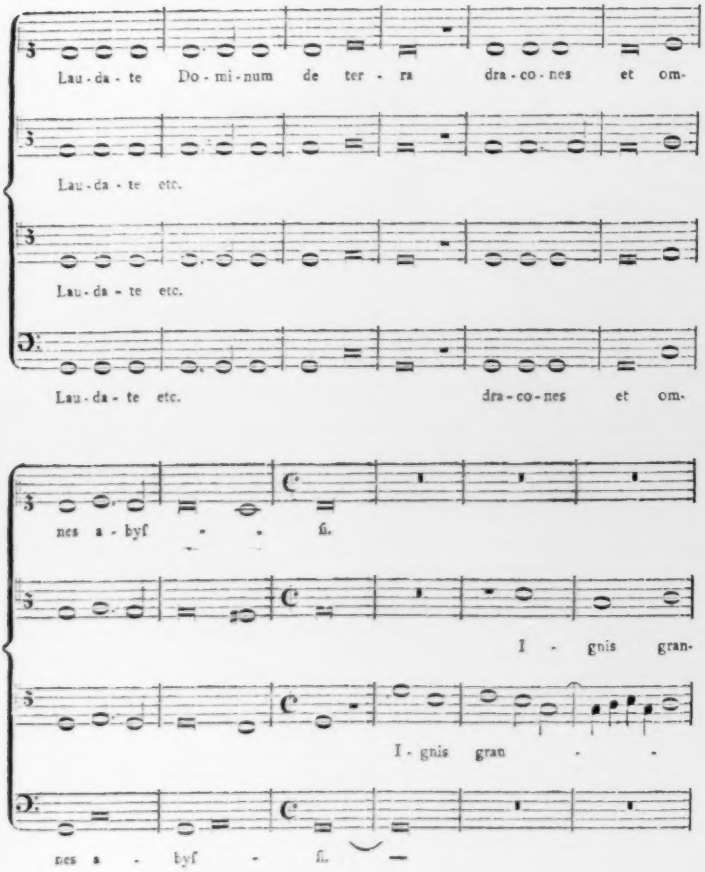

lau-da - te e-
lau-da - te e - -
- - - et lu - na lau-da-
— ſtel - lae et — — lu-na
um coe - li coe-lo - - rum et a - quae
um coe - li coe - lo - rum et a - quae
te e - um coe-li coe-lo - rum, et a-quae quae fu - per
e - um coe - li coe-lo - rum et a-quae quae fu - per

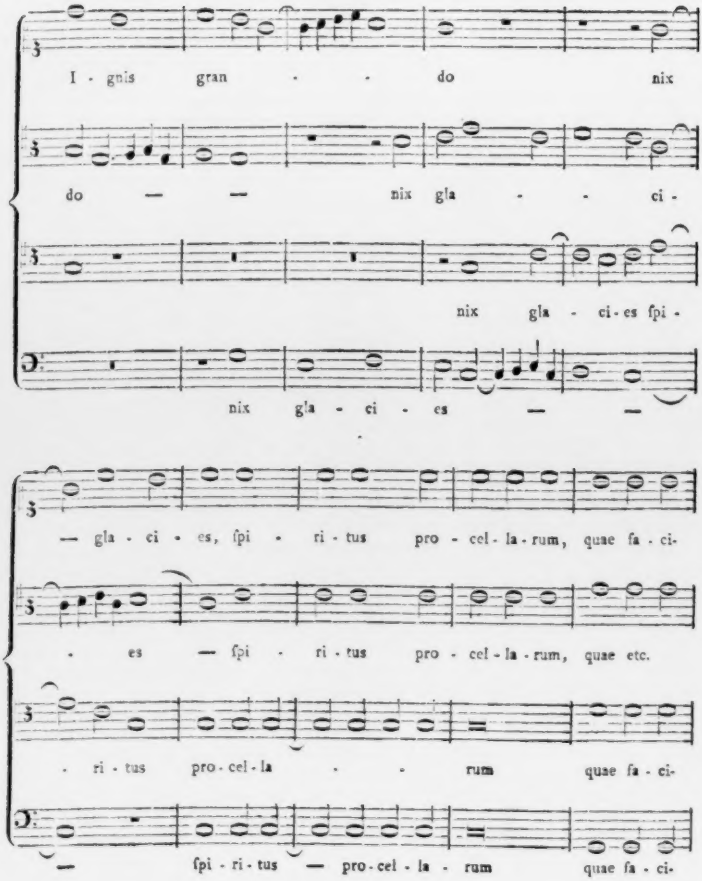

— quae ſu-per — coe - los ſunt lau - dent no-men
— quae ſu - per coe - los ſunt
— coe-los — — ſunt lau - dent no-
— coe-los — — ſunt — Do-
— Do - mi - ni. Qui - a ip-ſe di-
ſunt. Qui - a — ip - ſe di -
men do - mi - ni. Qui - a ip - ſe di - xit
- mi - ni. Qui - a ip-ſe di - xit

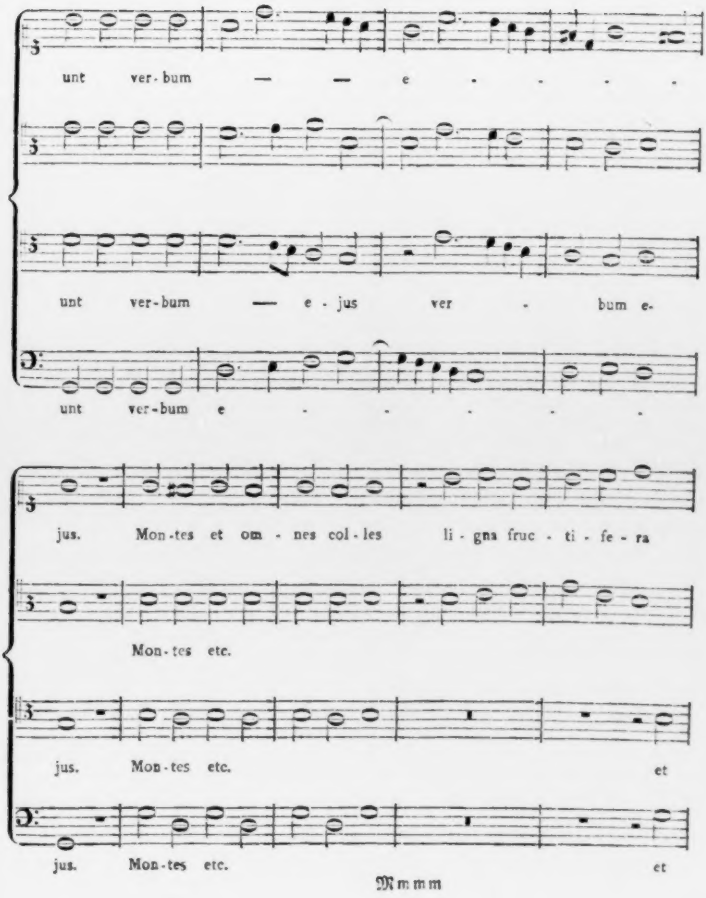

xit et fac - ta ſunt ip -
- xit et — fac - ta ſunt
et fac - ta — ſunt
et — fac - ta ſunt
ſe man - da - vit et cre - a - ta ſunt
ip - ſe man - da - vit
ip - ſe man - da - vit et cre - a - ta ſunt.
ip - ſe man - da-

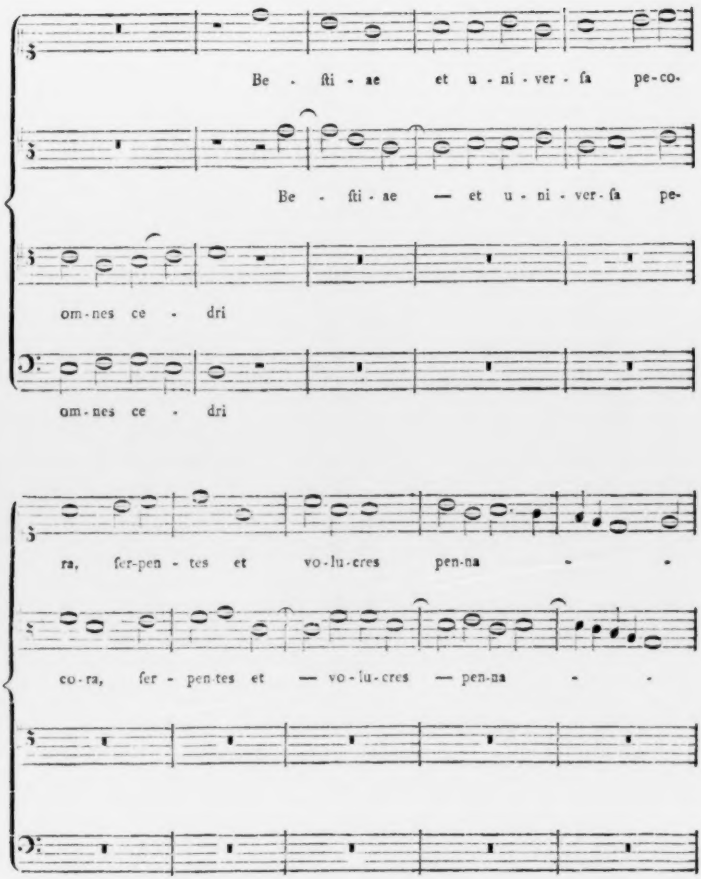

et cre - a - ta ſunt.
Sta - tu - it e - a — in ae-
vit et cre - a - ta ſunt. Sta - tu - it e - a in
ter-num et in ſe - cu-lum — — ſe - cu-
ae - ter - num — et in ſe - cu - lum — ſe . . cu-

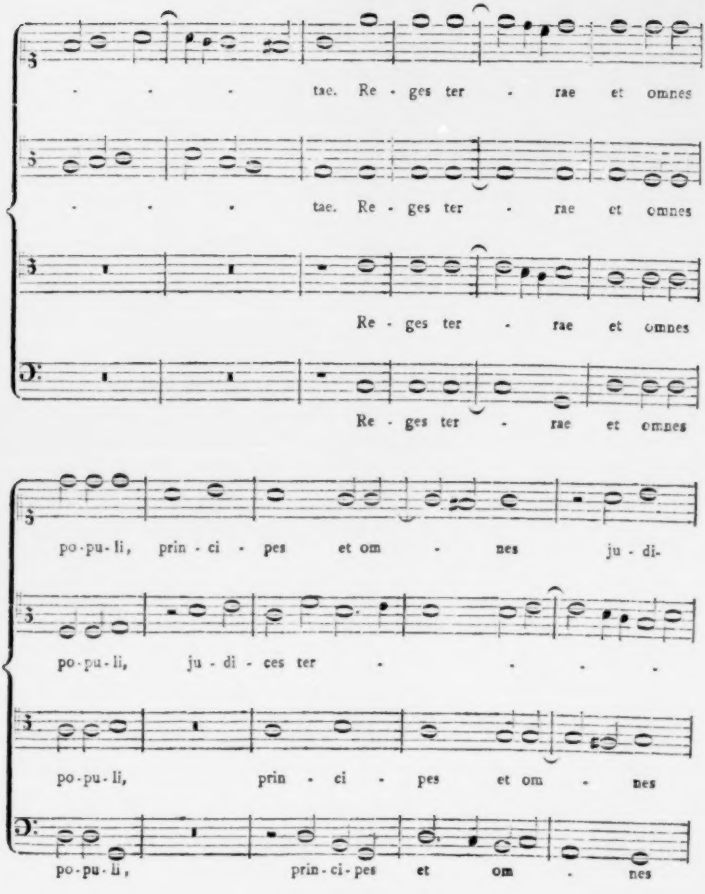

Prae - cep-tum po - ſu - it — et non prae - ter-
Prae - cep - tum po - ſu - it et non prae - ter -
li.
li.
i - bit et non prae - ter - - i - bit
- i - - - - - - - bit

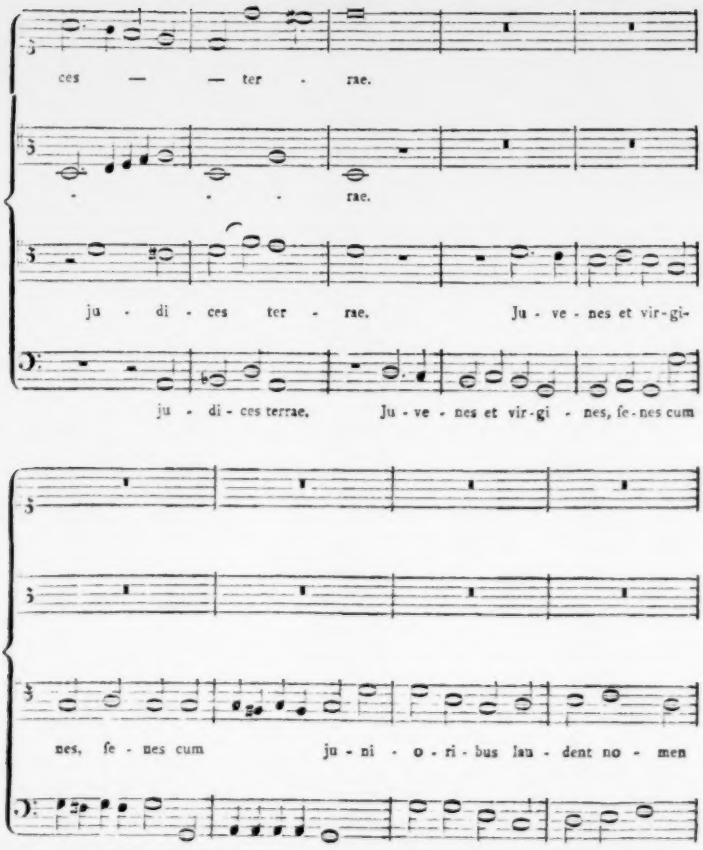

Lau-da-te Do-mi-num de ter-ra dra-co-nes et om-
Lau-da-te etc.
Lau-da-te etc.
Lau-da-te etc. dra-co-nes et om-
nes a-byſ-ſi.
I-gnis gran-
I-gnis gran
nes a-byſ-ſi.

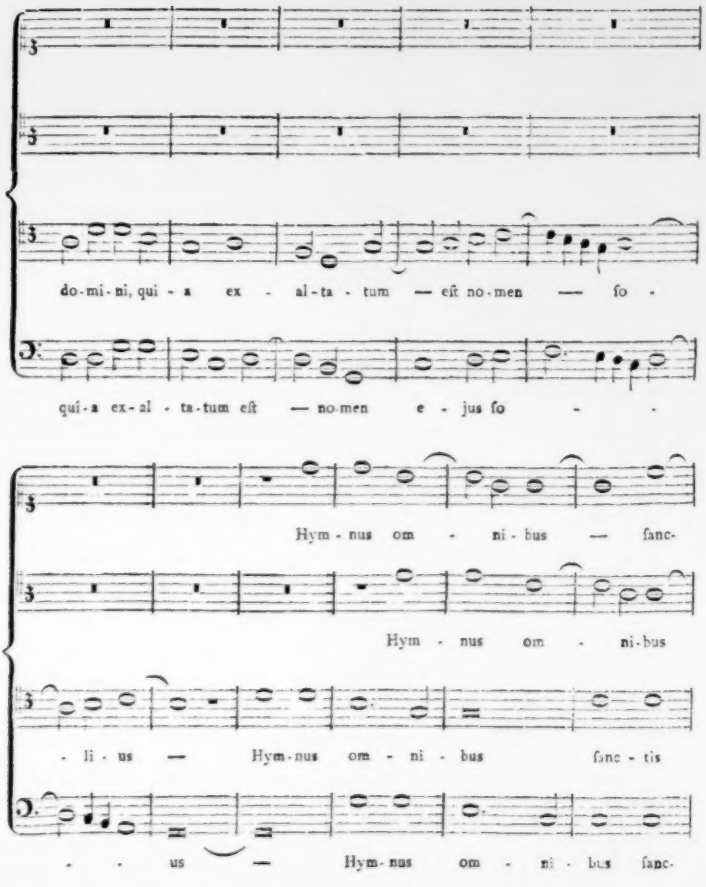

I - gnis gran - - do nix
do — — nix gla - - ci -
nix gla - ci - es ſpi -
nix gla - ci - es — —
— gla - ci - es, ſpi - ri - tus pro - cel - la - rum, quae fa - ci-
- es — ſpi - ri - tus pro - cel - la - rum, quae etc.
- ri - tus pro - cel - la - - rum quae fa - ci-
— ſpi - ri - tus — pro - cel - la - rum quae fa - ci-

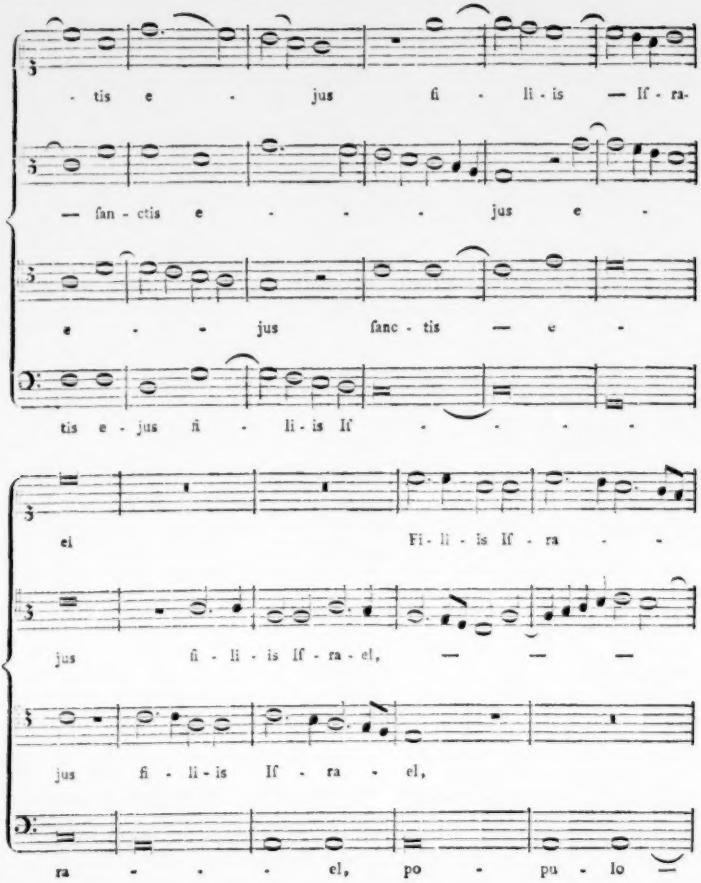

unt ver-bum — — e . . . .
unt ver-bum — e-jus ver . bum e-
unt ver-bum e . . . . .
jus. Mon-tes et om-nes col-les li-gna fruc-ti-fe-ra
Mon-tes etc.
jus. Mon-tes etc. et
jus. Mon-tes etc. et

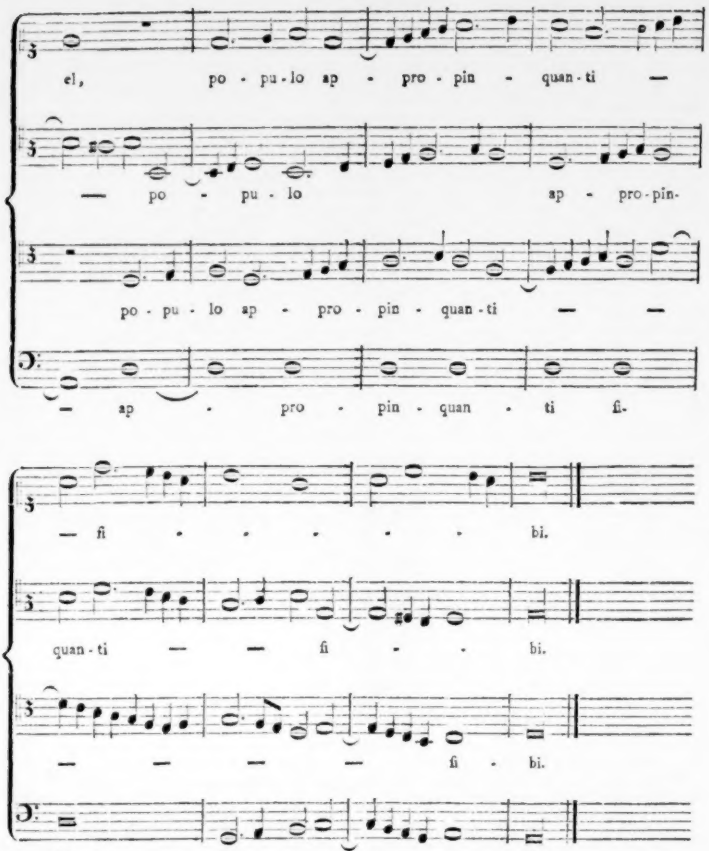

Be - ſti - ae et u - ni - ver - ſa pe-co-
Be - ſti - ae — et u - ni - ver - ſa pe-
om-nes ce - dri
om-nes ce - dri
ra, ſer-pen - tes et vo-lu-cres pen-na - -
co-ra, ſer - pen-tes et — vo-lu-cres — pen-na - -


tae. Re - ges ter - rae et omnes
tae. Re - ges ter - rae et omnes
Re - ges ter - rae et omnes
Re - ges ter - rae et omnes
po-pu-li, prin - ci - pes et om - nes ju - di.
po-pu-li, ju - di - ces ter - - - -
po-pu-li, prin - ci - pes et om - nes
po-pu-li, prin-ci-pes et om - nes


ces — — ter - rae.
rae.
ju - di - ces ter - rae. Ju - ve - nes et vir-gi-
ju - di - ces terrae. Ju - ve - nes et vir-gi - nes, fe-nes cum
nes, fe - nes cum ju - ni - o - ri - bus lau - dent no - men
ju-ni-o-ri-bus cum ju-ni-o-ri-bus lau-dent no-men do - mi - ni,


do-mi-ni, qui - a ex - al-ta - tum — eſt no-men — ſo -
qui-a ex-al - ta-tum eſt — no-men e - jus ſo - -
Hym - nus om - ni - bus — ſanc-
Hym - nus om - ni-bus
- li - us — Hym-nus om - ni - bus ſanc - tis
- - us — Hym-nus om - ni - bus ſanc-


- tis e - jus fi - li - is — If - ra-
— ſan - ctis e - - - jus e -
e - - jus ſanc - tis — e -
tis e - jus fi - li - is If - - - -
el Fi - li - is If - ra - -
jus fi - li - is If - ra - el, — — —
jus fi - li - is If - ra - el,
ra - - - el, po - pu - lo —


el, po - pu - lo ap - pro - pin - quan - ti —
— po - pu - lo ap - pro - pin -
po - pu - lo ap - pro - pin - quan - ti — —
— ap - pro - pin - quan - ti fi.
— fi - - - - - bi.
quan - ti — — fi - - bi.
— — — — fi - bi.
bi fi - - - - bi

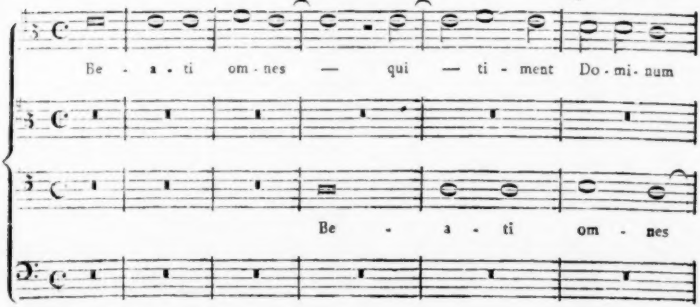
§. 44.

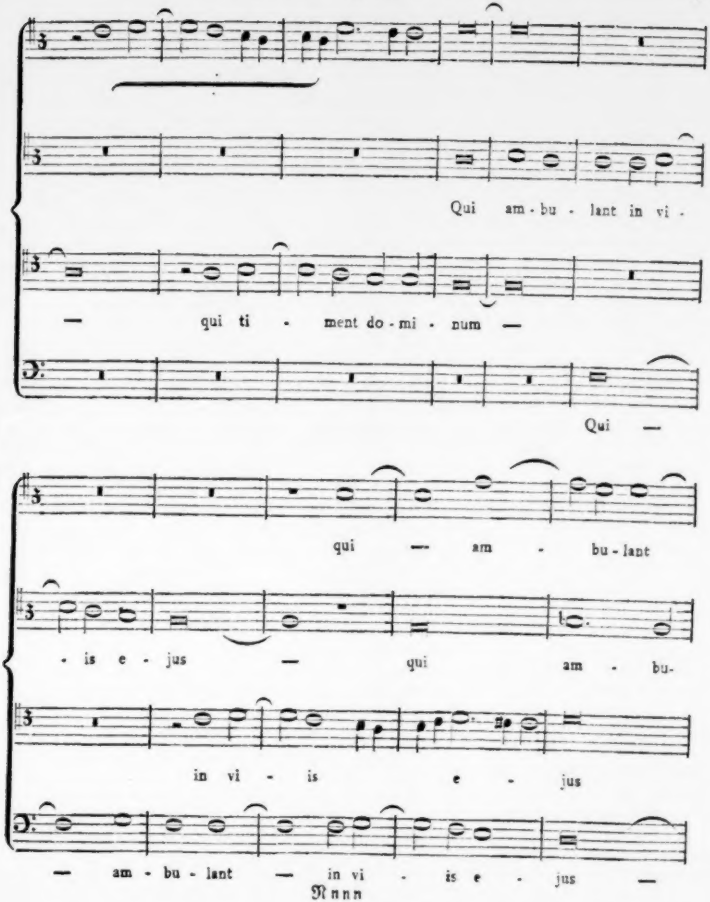
Ein nicht minder alter, und vielleicht noch älterer Componiſt als die vorhergehenden aus der Franzöſiſchen Schule iſt *Loyſet*, welcher ſchon von Gafor unter die vorzüglichſten Contrapunktiſten des funfzehnten Jahrhunderts gerechnet wird. Glarean kennt ihn nicht; wenigſtens findet ſich nichts von ſeinen Compoſitionen im Dodecachord. Ueberhaupt ſind die Nachrichten von dieſem Contrapunktiſten äußerſt ſelten. Man findet bloß in einigen muſikaliſchen Lehrbüchern aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts ſeinen Namen genannt, und weiter nichts. Unſer Walther weiß ebenfalls nichts von ihm. Aber in der ſchon oft genannten Nürnbergiſchen Sammlung ausgeſuchter Compoſitionen über Pſalmen von 1542. finde ich im dritten Band eine Motette von ihm, deren Styl und ganze Bearbeitung ein hohes Alter beweiſt, die dieſes hohen Alters ungeachtet aber ſo gemäßigt kunſtreich, von ſo edler Simplicität, und von ſo wahrem Ausdruck frommer und andächtiger Feyerlichkeit iſt, daß ich es dem Gafor nicht verdenken kann, den Verfaſſer derſelben unter die vorzüglichſten Componiſten ſeines Zeitalters gerechnet zu haben. Wären mehrere Compoſitionen von ihm auf unſere Zeiten gekommen, ſo würden wir vielleicht ſehen, daß in jenen Zeiten eben ſo wie in den neuern, nicht eben immer nur die allervorzüglichſten, die geſchmack- und urtheilvollſten Componiſten die berühmteſten waren, und daß zu keiner Zeit die höheren Eigenſchaften der Kunſt, völlige Correctheit und zweckmäßiger Gebrauch aller Kunſtmittel ſo allgemein begriffen werden konnten, um ihre Beſitzer allgemein berühmt zu machen. Was allgemein berühmt werden ſoll, muß allgemein begriffen werden, folglich ſelbſt gemein, oder wenigſtens ſo beſchaffen ſeyn, daß die Unwiſſenheit darüber erſtaunen kann. Die beſcheidene Kunſt Loyſets konnte kein Erſtaunen erregen: ſie war auch nicht gemein genug für die Menge; folglich konnte ſie nur von einigen Kennern, wie Gafor und einige andere Verfaſſer muſikaliſcher Lehrbücher waren, geſchätzt werden, und die Zahl dieſer war zu klein, als daß ſeine Werke durch ſie hätten erhalten werden können.

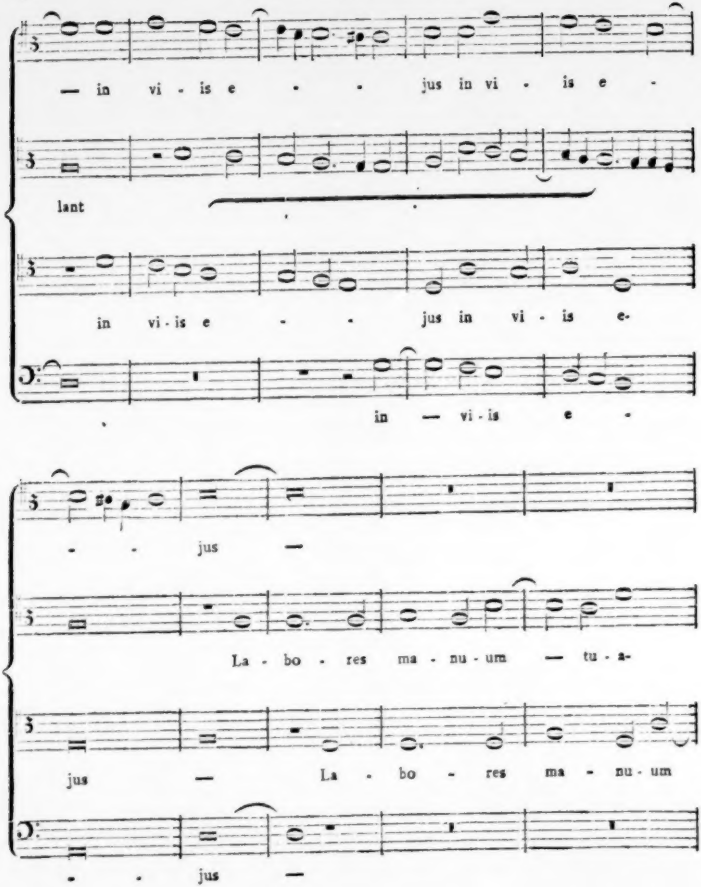
In der Ueberſchrift dieſer Motette führt *Loyſet* den Beynamen *Pieton*. Woher er ihn hat, kann ich nicht angeben. Die Motette beſteht aus zwey Theilen, von welchen ich aber nur den erſten gebe, weil er zur Beſtätigung des Geſagten ſchon hinreichend ſeyn wird.

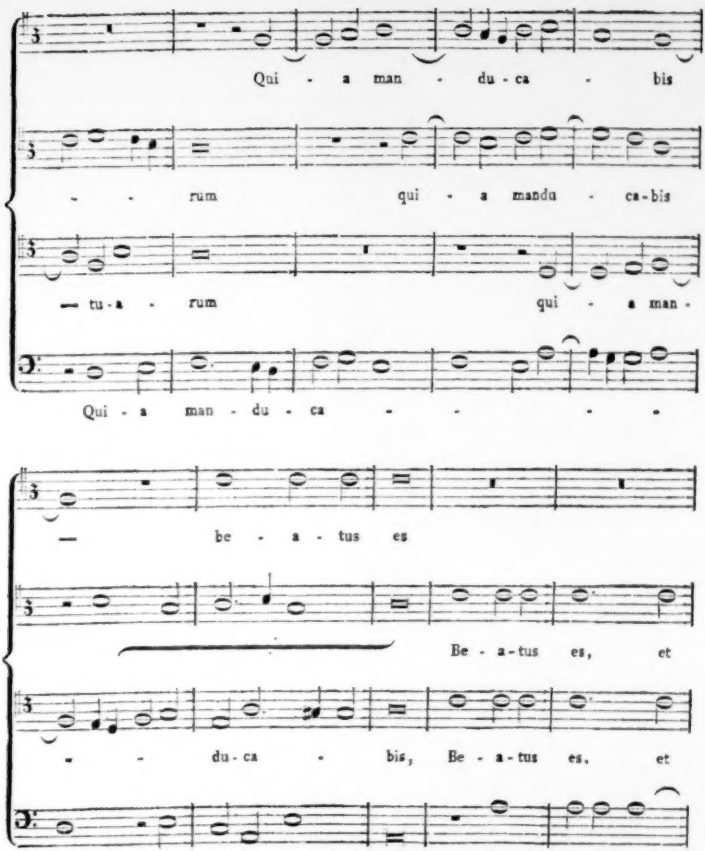
Beati omnes etc. 4 vocum.

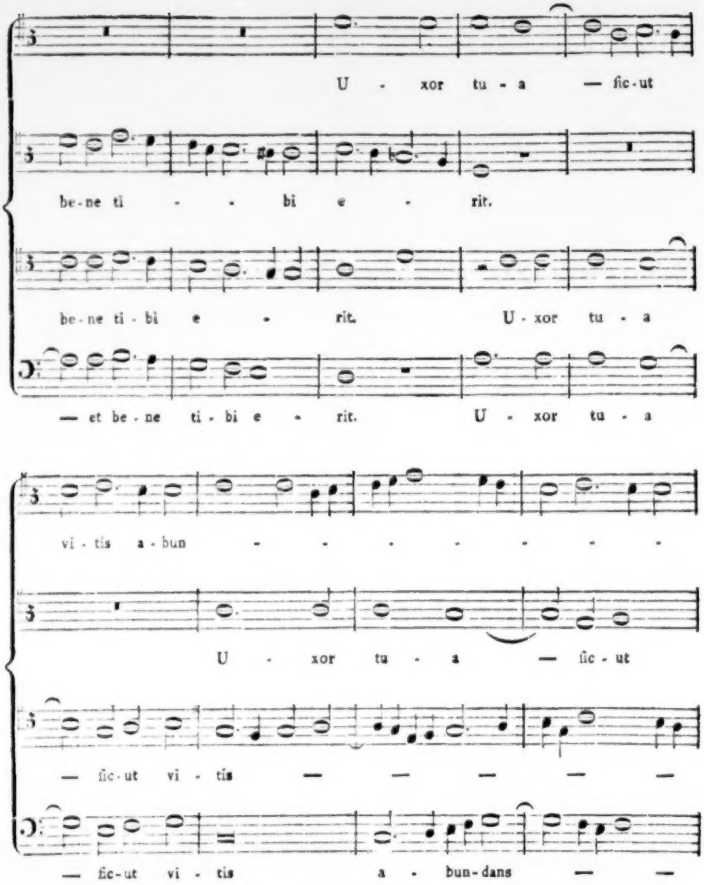
Loyſet Pieton.

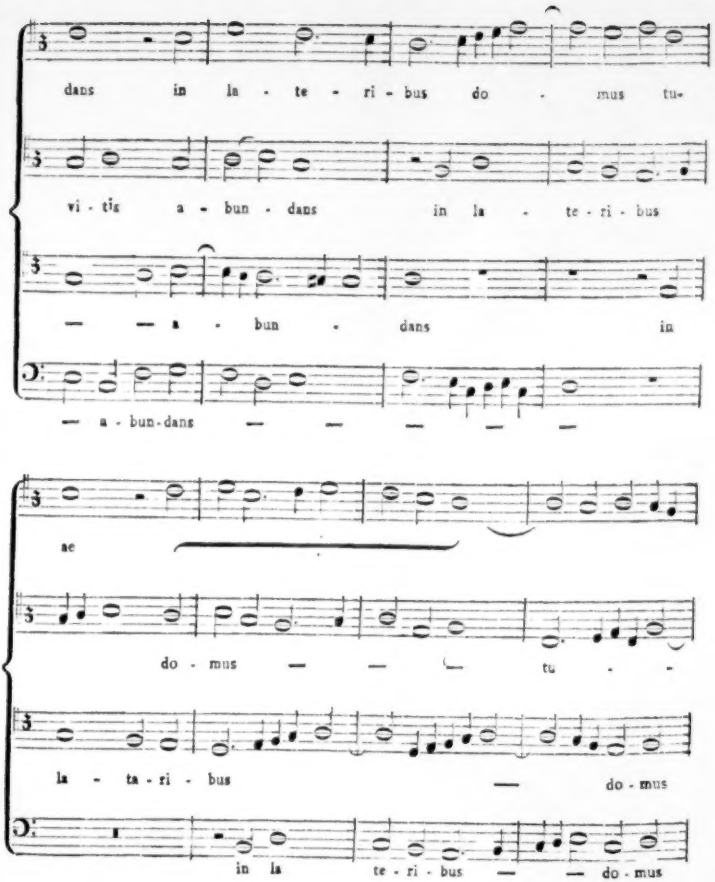


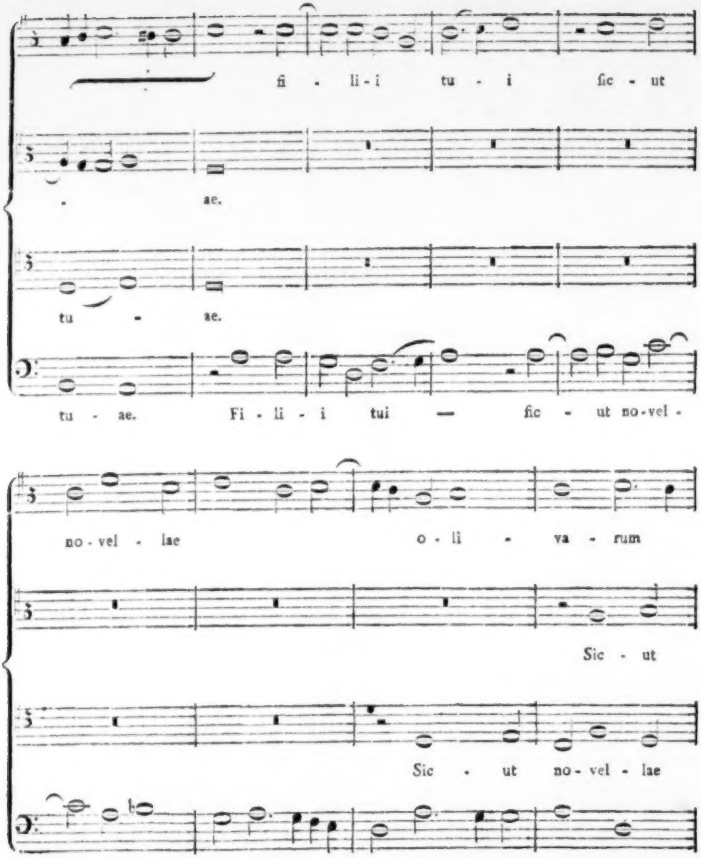

Qui am - bu - lant in vi -
— qui ti - ment do - mi - num —
Qui —
qui — am - bu - lant
- is e - jus — qui am - bu -
in vi - is e - jus
— am - bu - lant — in vi - is e - jus —

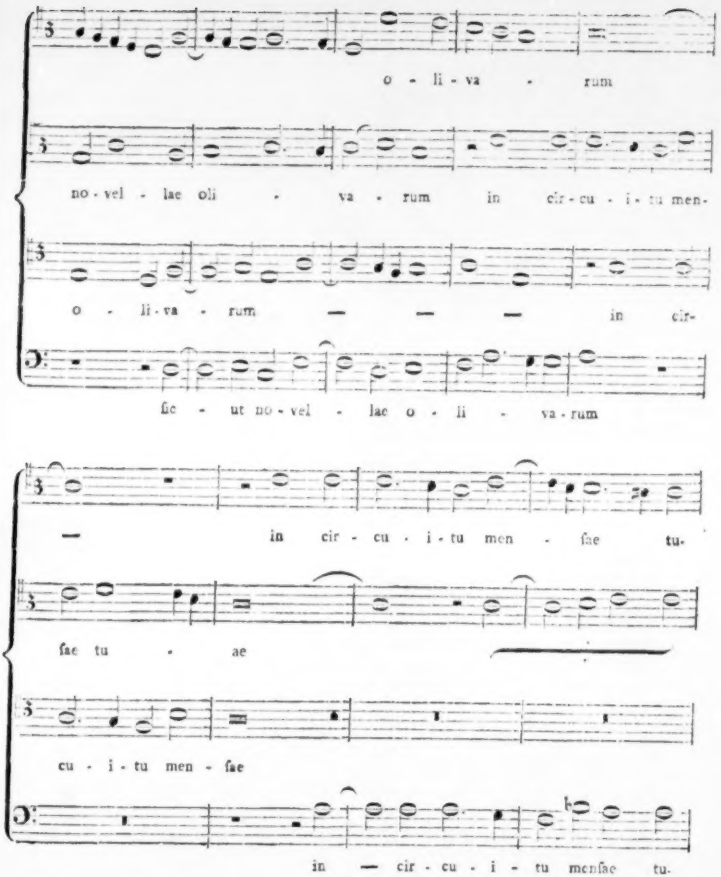

— in vi - is e - - jus in vi - is e -
lant
in vi - is e - - jus in vi - is e-
in — vi - is e -
- - jus —
La - bo - res ma - nu - um — tu - a-
jus — La - bo - res ma - nu - um
- - jus —

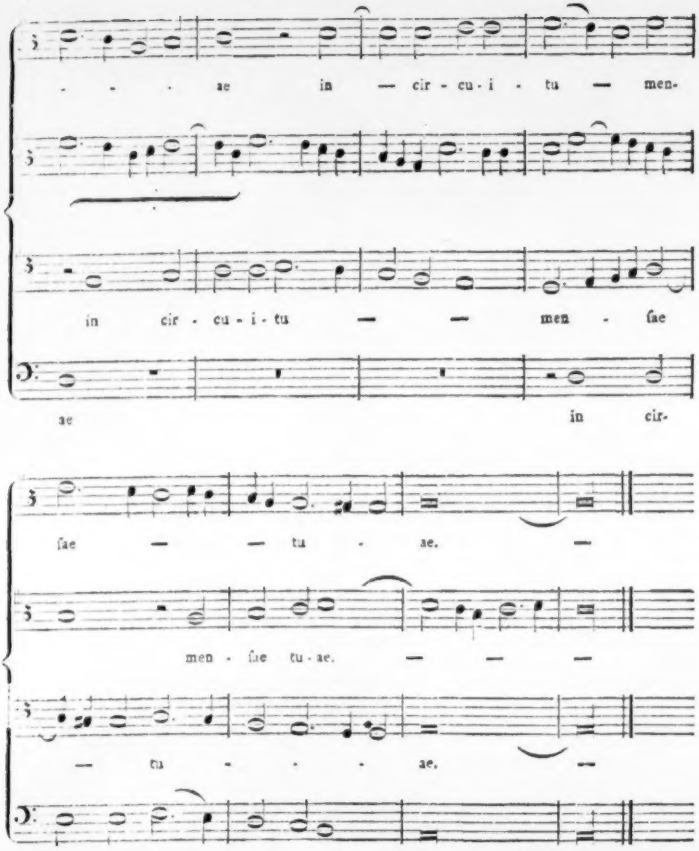

Qui - a man - du - ca - bis
- - rum qui - a mandu - ca-bis
— tu-a - rum qui - a man -
Qui - a man - du - ca - - - -
— be - a - tus es
Be - a-tus es, et
- - du-ca - bis, Be - a-tus es, et
bis, man - du - ca - bis, Be - a-tus es,


U - xor tu - a — ſic - ut
be - ne ti - - bi e - rit.
be - ne ti - bi e - rit. U - xor tu - a
— et be - ne ti - bi e - rit. U - xor tu - a
vi - tis a - bun - - - - - - - -
U - xor tu - a — ſic - ut
— ſic - ut vi - tis — — — — —
— ſic - ut vi - tis a - bun - dans — —


dans in la - te - ri - bus do - mus tu-
vi - tis a - bun - dans in la - te - ri - bus
— — a - bun - dans in
— a - bun - dans — — — — —
ae
do - mus — — — tu - -
la - ta - ri - bus — do - mus
in la te - ri - bus — — do - mus


fi - li - i tu - i fic - ut
ae.
tu - ae.
tu - ae. Fi - li - i tui — fic - ut no-vel -
no - vel - lae o - li - va - rum
Sic - ut
Sic - ut no - vel - lae
- lae o - li - va - - - - rum


o - li - va - rum
no - vel - lae oli - va - rum in cir - cu - i - tu men -
o - li - va - rum — — — in cir -
ſic - ut no - vel - lae o - li - va - rum
— in cir - cu - i - tu men - ſae tu -
ſae tu - ae
cu - i - tu men - ſae
in — cir - cu - i - tu menſae tu -


ae in — cir - cu - i - tu — men-
in cir - cu - i - tu — — men - ſae
ae in cir-
ſae — — tu - ae. —
men - ſae tu - ae. — — —
— tu - - - ae. —
cu - i - tu — men - ſae tu - ae. —

§. 45.

Der letzte berühmte Contrapunktiſt aus dieſer Zeitperiode und aus der Franzöſiſchen Schule iſt *Jean Mouton*, oder *Mottonus*, wie er von lateiniſchen Schriftſtellern genannt wird. Er ſoll ein Schüler Joſquins und Capellmeiſter des Königs von Frankreich Franz I. geweſen ſeyn. Wilh. du Peyrat in ſeiner Geſchichte der Franzöſiſchen Capelle erwähnt aber ſeiner ſo wenig, als er des Joſquins erwähnt hatte. Auch la Borde (Eſſai ſur la Muſique ancienne et moderne) gedenkt ſeiner mit keinem Worte. Deſſen ungeachtet ſtimmen die meiſten Meinungen darin mit einander überein, daß er unter den Regierungen Ludwigs XII. und Franz I. in Frankreich gelebt habe.

Ob Frankreich auch ſein Vaterland geweſen ſey, iſt ebenfalls nicht ganz gewiß zu beſtimmen. Ludw. Guicciardini rechnet ihn mit unter die Niederländer; Glarean aber nennt ihn einen Franzoſen, und ſagt noch außerdem in ſeinem Dodecachord S. 320. daß er ihn einſt ſelbſt in Paris am Hofe Franz I. vermittelſt eines Dollmetſchers geſprochen habe [139]). In dieſer Rückſicht würde Mouton erſt in den Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts gehören. Da er aber ein Schüler Joſquins, und ſchon am Ende des funfzehnten Jahrhunderts als ein guter Componiſt berühmt war, auch wahrſcheinlich erſt in ſeinen ſpätern Jahren zur benannten Capellmeiſterſtelle gekommen iſt, ſo mag er die Reihe der älteſten zur Franzöſiſchen Schule gehörigen Contrapunktiſten hier beſchließen.

Von ſeinen Compoſitionen ſind nicht viel auf unſere Zeiten gekommen, aber doch genug um daraus zu ſehen, wie weit ſeine Kunſt ging. Glarean iſt ſehr von ihm eingenommen. Nach ihm ſoll ſich Mouton Mühe gegeben haben, ſich von anderen Componiſten zu unterſcheiden, und dennoch eine leicht fließende Melodie hervor zu bringen [140]). Nach Printz (Hiſtor. Beſchr. der edlen Sing- und Klingkunſt, S. 118.) ſoll er zuerſt die Diminutiones notarum oder ſo genannten Paſſagen eingeführt haben, wovon man aber in ſeinen Werken nicht mehr und nicht weniger Spuren findet, als in den Werken anderer gleichzeitigen Componiſten. Glarean ſagt ferner von ihm, daß er nicht nur für ſeinen König, den welchem er ſehr in Gnaden ſtand, Pſalmen und weltliche Geſänge, ſondern auch feyerliche Meſſen componirt habe, die ſelbſt von Leo X. hochgeachtet wurden. Conrad Gesner (Partition. univerſ. lib. 7. tit. 7. pag. 85.) gedenkt dreyſtimmiger Motetten, welche von ihm gedruckt ſeyn ſollen. Beym Glarean ſind von ihm befindlich: 1) Domine ſalvum fac regem, 4 vocum. 2) Miſeremini mei, 4 vocum. 3) Neſciens mater etc. 8 vocum. 4) Per illud Ave prolatum, 2 vocum. 5) Salve mater Salvatoris, 4 vocum. In der Sammlung von Motetten, welche im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts unter dem Tittel: *Motetti della Corona* [141]) herausgekommen ſind, müſſen ebenfalls verſchiedene Compoſitionen von Mouton enthalten ſeyn. Burney, welcher dieſe Sammlung im Brittiſchen Muſeo geſehen hat, giebt ihrer drey an, nehmlich 1) eine Motette, Non nobis Domine, die im Jahre 1509 auf die Geburt der zweyten Tochter Ludwigs XII. componirt worden. 2) Eine Motette auf den Tod der Königin Anna von Bretagne im Jahr

139) — Joa. Mouton — qui cum ego quondam Lutetiae in Pariſiis collocutus, ſed per interpretem, in aula Franciſci Francorum Regis ejus nominis primi. Loc. cit.

140) Joannes Mouton, Gallus, quem nos vidimus, raritatem quandam habuit ſtudio ac induſtria quaeſitam, ut ab aliis differret, alioqui facile fluentem filo cantum edebat. Loc. cit. pag. 464.

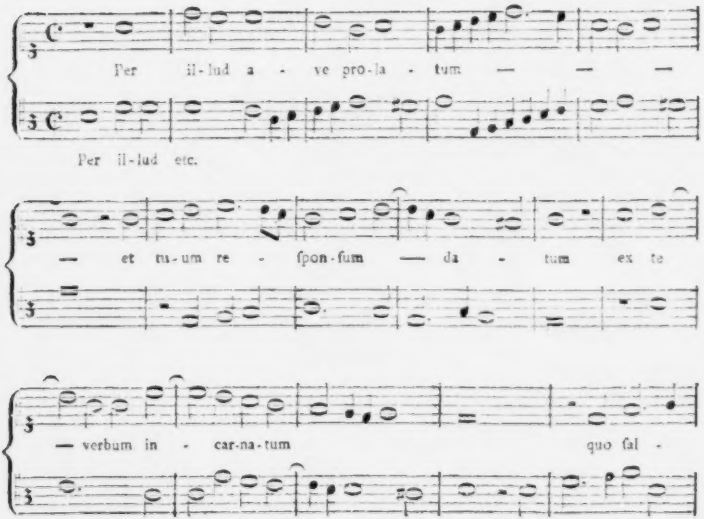
141) Sie wurden ſo genannt, weil auf dem Titelblatt dieſer Sammlung eine Krone als Vignette befindlich war.

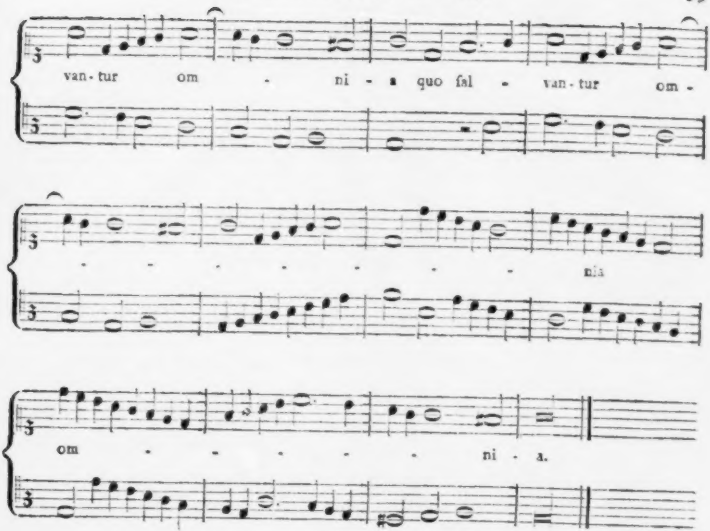
1514. und 3) die Motette: Quam pulchra es amica mea aus Salomons hohem Lied. Endlich findet ſich noch in der Nürnbergiſchen Sammlung von Pſalmen im dritten Band eine Motette über Confitemini Domino von 4 Stimmen.

Sowohl die beym Glarean abgedruckten Compoſitionen, als die bey Burney befindliche Motette aus Salomons hohem Liede, ſo wie auch die Motette aus der Nürnbergiſchen Sammlung zeigen alle, daß Mouton bey weitem keiner der erſten Componiſten ſeines Zeitalters war. Der fließende Geſang, von welchem Glarean redet, iſt nirgends zu finden. Im Gegentheil finde ich einige Schwerfälligkeit und Ungewandtheit in der Behandlungen der Stimmen, einige Armſeligkeit in der Modulation, und überhaupt weit mehr von den jenem Zeitalter gewöhnlichen Wendungen, als man nach Glareans Aeußerung vermuthen ſollte. Um dieß mit Beyſpielen zu belegen, gebe ich zwey verſchiedene Compoſitionen, die ich unter den Uebrigen, welche ich geſehen habe, noch für die beſten halte. Die erſte iſt ein Duo aus dem Glarean, bey welchem es S. 347. ſteht.

Mixolydii exemplum.

J. Mouton.



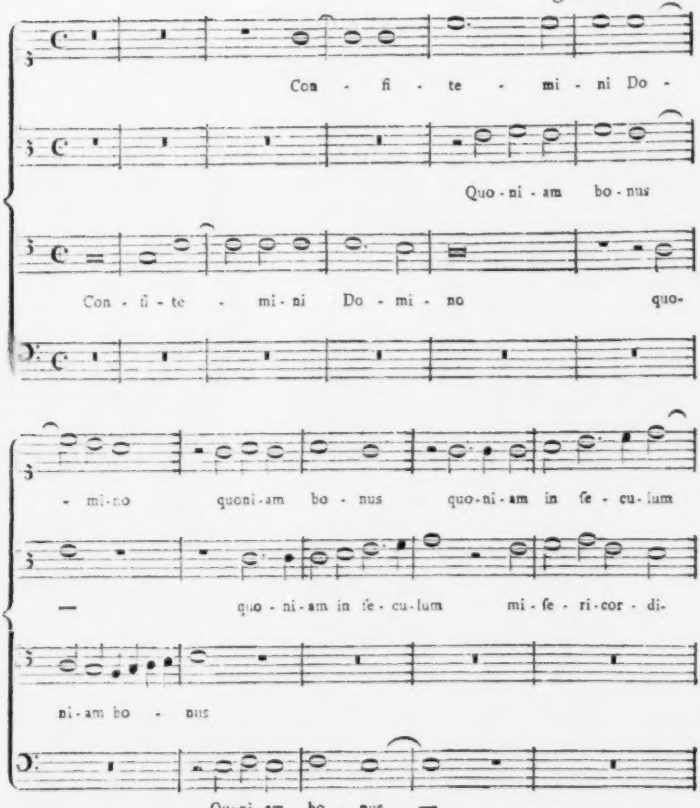


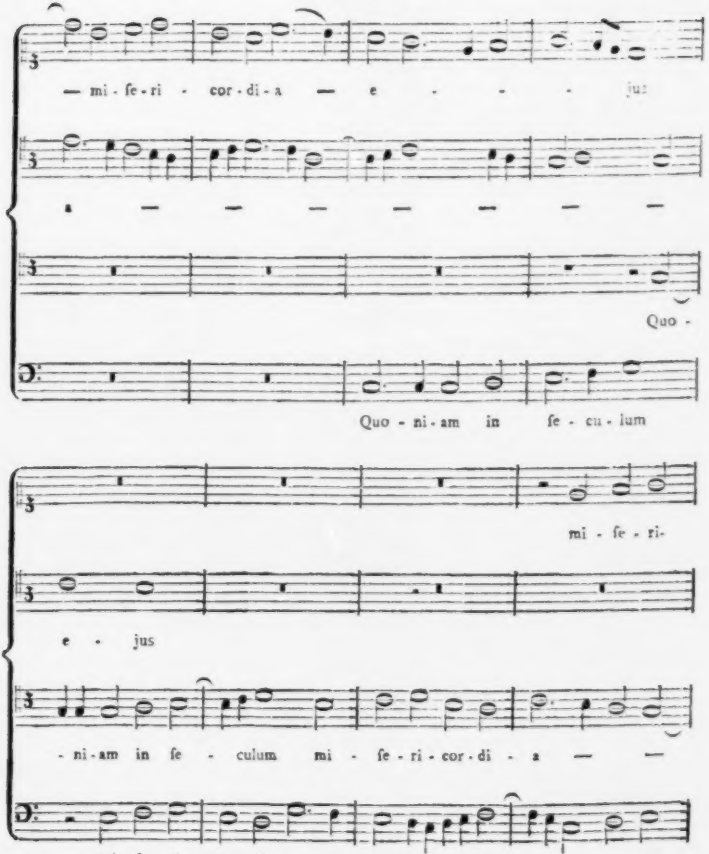
Die Armuth der Modulation ergiebt ſich ſogleich daraus, daß dieſer kurze Satz ſechs förmliche Schlüſſe ins G dur hat, und in der Mitte nur einen einzigen ins D moll nach unſerer Art zu reden. Das Laufwerk, welches beſonders gegen das Ende vorkommt, mag vielleicht zu der Meinung Anlaß gegeben haben, daß Mouton zuerſt die ſo genannten Diminutiones notarum eingeführt habe. Der Leſer wird aber aus den vorher gegebenen Proben von anderen und ältern Componiſten geſehen haben, daß dieß Laufwerk ſchon lange vor Mouton eingeführt war. Uebrigens iſt dieſes Duo, die Armuth der Modulation abgerechnet, in Anſehung der Harmonie ganz rein.

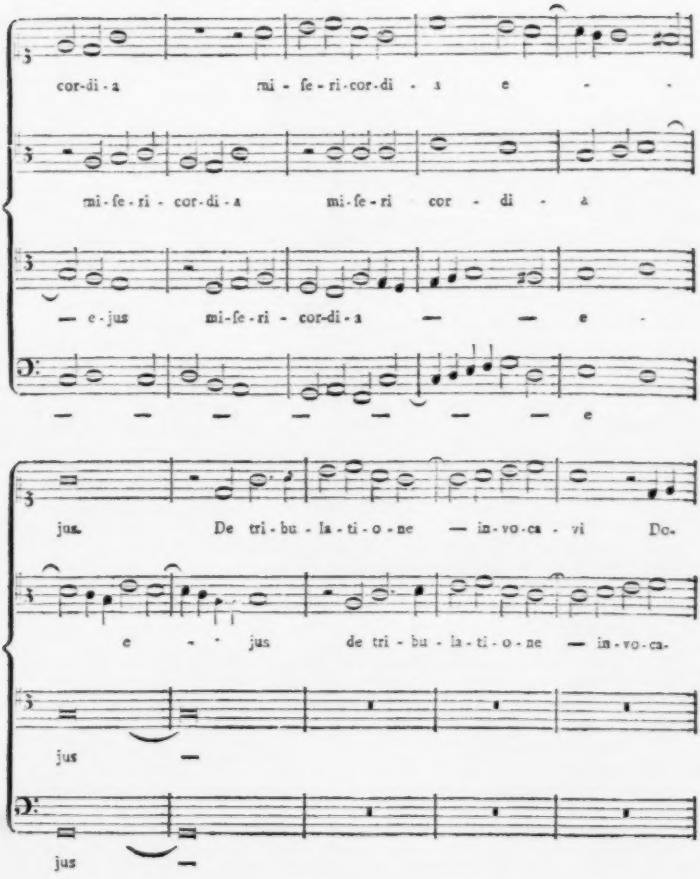
In der folgenden Motette, welche ich aus der Nürnbergiſchen Sammlung nehme, herrſcht eine edle Einfalt des Styls, aber in der Modulation wiederum erſtaunlich viel Einerleyheit. Zu dieſer Einerleyheit ſind freylich die frühern Componiſten durch die unvollkommene Beſchaffenheit der alten Tonarten, von welchen ſie ſich nicht leicht entfernen durften, ohne von den Anhängern derſelben groſſer Verſehen beſchuldigt zu werden, meiſtens gezwungen worden. Allein es gab doch Köpfe, welcher ſolcher Feſſeln ungeachtet, bloß im innern Kreiſe der diatoniſchen Tonleitern eine mannigfaltigere Modulation zu finden wußten, als man ſie bey Mouton findet; es kam folglich doch vom Geiſt des Componiſten her, wenn die Compoſition in dieſer Rückſicht arm oder reich war. Die Motette, von welcher hier die Rede iſt, beſteht aus zwey Abtheilungen, deren erſte aber ſchon hinreichen wird, dem Leſer einen Begriff vom muſikaliſchen Geiſte Moutons zu geben.

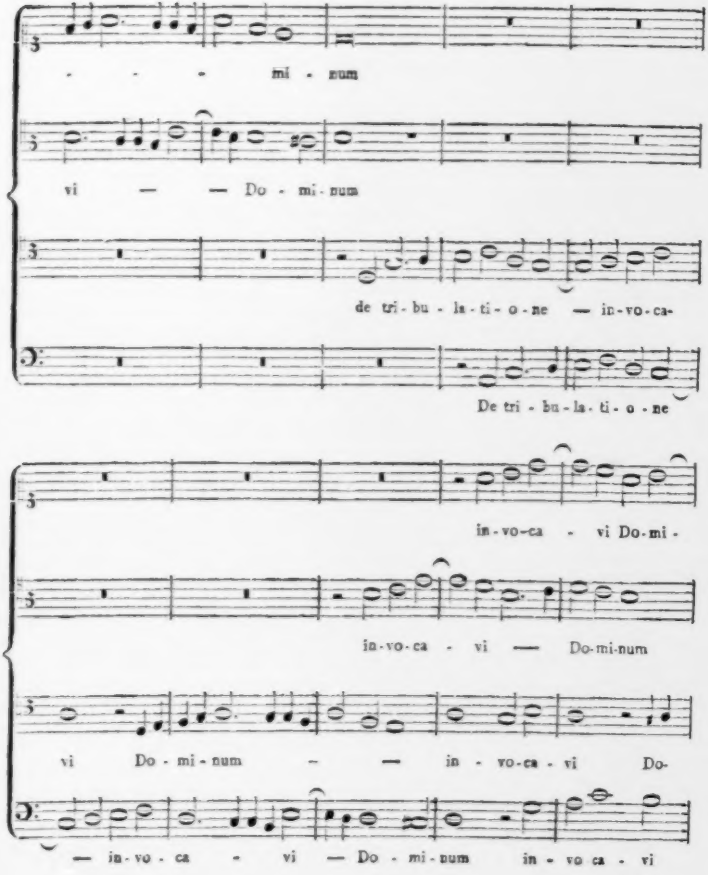
Confitemini Domino etc. 4 voc.

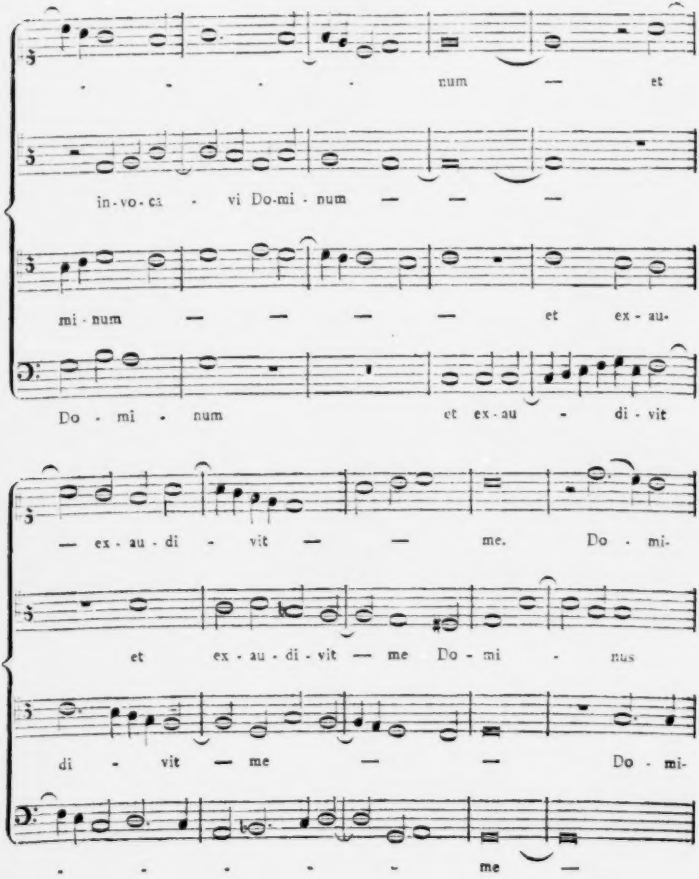
Joh. Mouton.

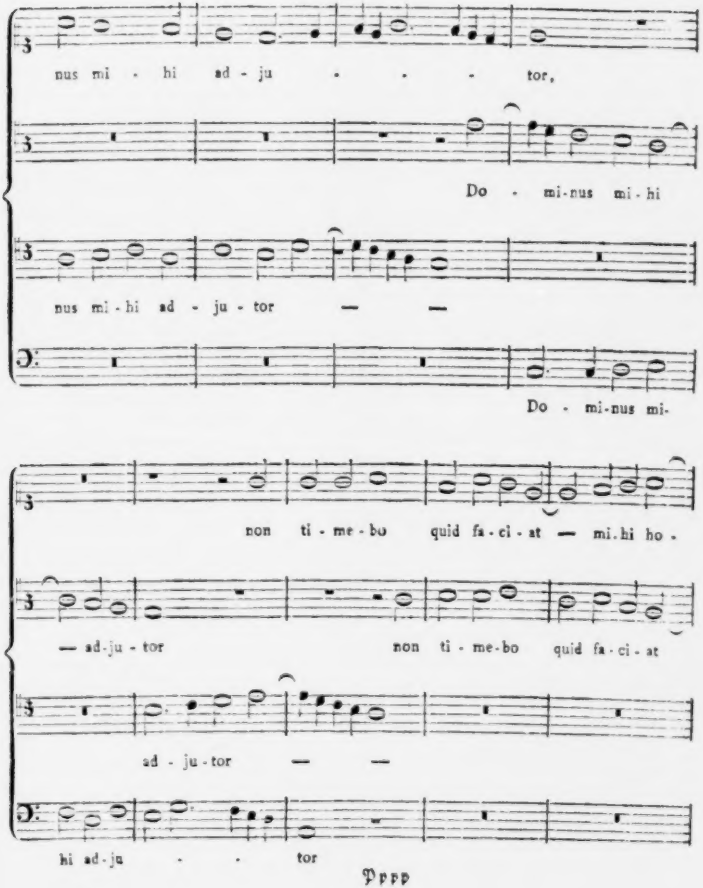


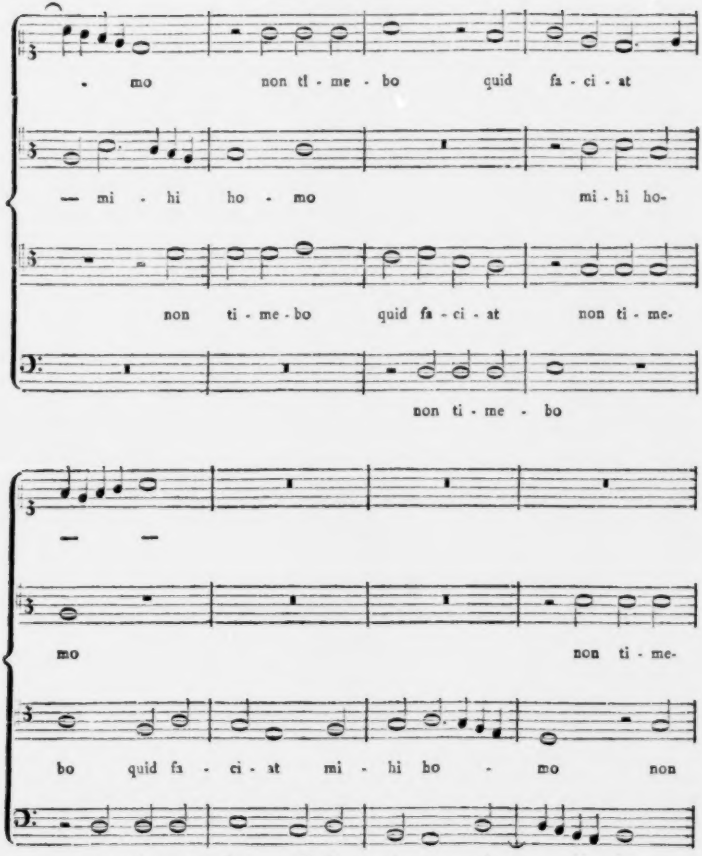

— mi - ſe - ri - cor - di - a — e - - - jus
Quo -
Quo - ni - am in ſe - cu - lum
mi - ſe - ri -
e - jus
- ni - am in ſe - culum mi - ſe - ri - cor - di - a — —
mi - ſe - ri - cor - di - a — — — — —

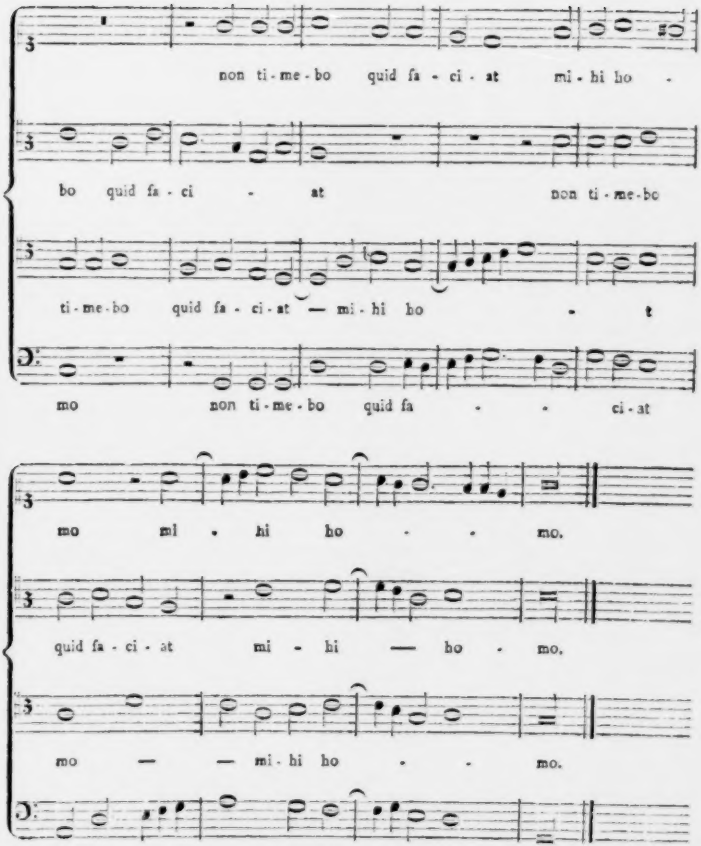

cor-di-a mi-se-ri-cor-di-a e
mi-se-ri-cor-di-a mi-se-ri cor-di-a
— e-jus mi-se-ri-cor-di-a — — e
— — — — — — — e
jus. De tri-bu-la-ti-o-ne — in-vo-ca-vi Do-
e jus de tri-bu-la-ti-o-ne — in-vo-ca-
jus —
jus —


mi - num
vi — — Do - mi - num
de tri - bu - la - ti - o - ne — in - vo - ca -
De tri - bu - la - ti - o - ne
in - vo - ca - vi Do - mi -
in - vo - ca - vi — Do - mi - num
vi Do - mi - num — — in - vo - ca - vi Do -
— in - vo - ca - vi — Do - mi - num in - vo ca - vi


num — et
in-vo-ca - vi Do-mi-num — — —
mi-num — — — — et ex-au-
Do - mi - num et ex-au - di-vit
— ex-au-di - vit — — me. Do - mi-
et ex - au - di - vit — me Do - mi - nus
di - vit — me — — Do - mi-
me —


nus mi - hi ad - ju - - - tor,
Do - mi-nus mi-hi
nus mi-hi ad - ju-tor — —
Do - mi-nus mi-
non ti - me-bo quid fa-ci-at — mi-hi ho-
— ad-ju-tor non ti - me-bo quid fa-ci-at
ad - ju-tor — —
hi ad-ju - - tor


mo non ti - me - bo quid fa - ci - at
mi - hi ho - mo mi - hi ho-
non ti - me - bo quid fa - ci - at non ti - me-
non ti - me - bo
mo non ti - me-
bo quid fa - ci - at mi - hi ho - mo non
non ti - me - bo quid fa - ci - at mi - hi ho-


non ti-me-bo quid fa-ci-at mi-hi ho-
bo quid fa-ci-at non ti-me-bo
ti-me-bo quid fa-ci-at — mi-hi ho-t
mo non ti-me-bo quid fa-ci-at
mo mi-hi ho-mo.
quid fa-ci-at mi-hi — ho-mo.
mo — mi-hi ho-mo.
mi-hi — ho-mo.

§. 46.

Die übrigen Contrapunctisten dieser Zeitperiode, sowohl aus der Niederländischen als Französischen Schule, werden hier übergangen, weil die nähere Kenntniß ihrer zum Theil auf unsere Zeiten gekommenen Werke doch kein neues oder helleres Licht über die Beschaffenheit der Harmonie nach ihrem damaligen Umfang verbreitet. Die bisher angeführten aus beyden Schulen scheinen die eigentlichen Tongeber gewesen zu seyn, und die übrigen waren wohl selten mehr als Nachahmer derselben. Die Manier der Tongeber gefiel der ganzen Welt; was konnten nun die übrigen anders thun, als in eben der Manier zu componiren, wie jene gethan hatten? Es war hierin in den frühesten Jahrhunderten des Contrapuncts schon eben so beschaffen, wie es noch in unsern Zeiten beschaffen ist. Ein Lieblings-Componist wird mit seiner Manier so zur Mode, daß das ganze Publicum nichts andres hören will, als seine eigenen Compositionen, oder wenigstens solche, die ihnen im Ton und Styl ähnlich sind. Kennt man nun die Werke eines solchen musikalischen Tongebers, so kennt man gewisser Maßen auch zugleich die Werke seiner meisten Zeitverwandten, es sey denn, daß Einer oder der Andere eigensinnig genug wäre, seinen Geschmack nicht durch das Publicum leiten zu lassen, sondern ihn lediglich nach innern Grundsätzen der Kunst zu bilden. Auch solcher Männer hat es zu allen Zeiten gegeben, und giebt ihrer noch; allein, da sie die Aufmerksamkeit des Publicums nicht so sehr auf sich ziehen, als jene, welche so singen, wie es jeder gerne hören mag, so sind auch ihre Werke seltener auf die Nachwelt gebracht worden. Brumel und Loyset aus der Französischen Schule scheinen mir solche gewesen zu seyn. Es ist daher nur noch sehr wenig von ihren Compositionen vorhanden.

Italien scheint um diese Zeit an der Ausbildung und Verbreitung des Contrapuncts wenig Antheil genommen zu haben. Es wurde zu sehr durch Kriege beunruhigt. Man sollte sonst denken, die päpstliche Kapelle, welche stets auf einen glänzenden Fuß unterhalten wurde, müßte den Italiänern vielen Anlaß gegeben haben, mit anderen Nationen hierin wenigstens zu wetteifern. Dieß scheint indessen nicht geschehen zu seyn, denn genau genommen fingen die Italiäner erst im sechzehnten Jahrhundert an, sich dieser Kunst recht anzunehmen, da sie vorher durch das Beyspiel der Ausländer, besonders der Niederländer, die fast an allen Höfen Italiens zerstreut waren, nicht dazu vermocht werden konnten. In Neapel scheint Tinctor eine Hauptperson in den musikalischen Wissenschaften gewesen zu seyn, der aber, wie wir wissen, ein Niederländer war. Die übrigen daselbst lebenden Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und von Franchinus Gafor angeführt werden (s. §. 21), haben nichts von ihren Werken hinterlassen, oder sind überhaupt, so wie Gafor und Tinctor, keine praktischen Musiker gewesen. Zu Florenz und Venedig muß indessen schon sehr frühe im funfzehnten Jahrhundert wenigstens die Orgelkunst sehr geblüht haben; denn an dem ersten Orte lebte der sehr berühmte Organist *Antonio Squarcialupo* schon ums Jahr 1430 in so großem Ansehen, daß sehr viele Fremde dahin kamen, um ihn zu hören, und daß der Magistrat daselbst sein Bildniß in Marmor hauen, und am Eingang der Domkirche, an welcher er vermuthlich Organist gewesen ist, mit einer sehr ehrenvollen Inschrift aufstellen ließ. Am zweyten Orte, nehmlich zu Venedig, wurde gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts (1480) von unserm Landsmann Bernhard das Pedal zur Orgel erfunden. Da nun die Orgel ein harmoniereiches Instrument ist, so läßt sich aus diesen Umständen schließen, daß auch in Italien die Harmonie allerdings frühe genug ausgebildet worden seyn müsse, daß aber nur durch andere Umstände eine allgemeine Verbreitung derselben verhindert worden ist. Uebrigens finden sich keine Spuren, daß irgendwo in Italien merkwürdige Contrapunctisten in dieser frühen Periode gelebt haben, selbst zu Rom nicht, wo, wie man glauben sollte, die Pracht des katholischen Gottesdienstes das musikalische Genie der Eingebornen am ersten hätte rege machen können.

Adami von Bolsena weiß keinen ältern Contrapunctisten zu nennen, als den Josquin, der aber nach aller Wahrscheinlichkeit kein geborner Italiäner war.

Nicht so scheint es mit den Deutschen gegangen zu seyn, ob man gleich gemeiniglich glaubt, daß sie den Niederländern und Franzosen ebenfalls nur nachgefolgt sind. Der damalige blühende Handelszustand einiger Deutschen Städte, worunter vorzüglich Nürnberg und Augsburg gehört, hat vermuthlich einen sehr frühen Handelsverkehr mit Niederländischen Handelsstädten veranlaßt, und dadurch zugleich die Deutschen auf die neue in den Niederlanden blühende Kunst aufmerksam gemacht. Aus diesen Umständen läßt es sich erklären, warum überhaupt die Musik am frühesten im südlichen Deutschland geblüht hat, und daß vorzüglich in Franken und Schwaben die ersten Anstalten zu Einführung der Figuralmusik in Kirchen, Schulen und Höfen der Fürsten, so wie zur Errichtung vollständigerer Orgelwerke gemacht worden sind.

Der Deutsche hat also wenigstens gleichzeitig mit anderen Nationen zur Ausbildung der neuen Kunst beygetragen, und hat sogar Ursache, auf die Ehre, den ersten Grund dazu gelegt zu haben, Ansprüche zu machen. Denn Franco, der erste Erfinder, oder wenigstens der erste Lehrer des musikalischen Zeitmaßes und der reinen Fortschreitung der Consonanzen, war aus Cölln, folglich ein Deutscher. Wir wollen indessen den Patriotismus nicht so weit treiben, um mit Ernst Anspruch auf die Ehre dieser Erfindung zu machen. Erfindungen sind gemeiniglich durch Zufälle gemacht worden, und erfordern oft weder Kunst noch Wissenschaft. Aber die zweckmäßige Anwendung, die weitere Entwickelung einer Erfindung ist das Werk des Verstandes und der Beurtheilungskraft. Der Erfinder der Holzschnitte zu Kartenblättern hat allerdings den Grund zur Erfindung der Buchdruckerkunst gelegt und die erste Veranlassung dazu gegeben: aber wer hat sich verdienter um die Menschheit gemacht, er, oder derjenige, welcher nachher diese Erfindung erweiterte, verbesserte, und zu einem für ganz Europa wichtig und nützlich gewordenen Gebrauch anwendete? Eben so ist es mit andern Erfindungen in Künsten und Wissenschaften beschaffen.

In Rücksicht auf Musik braucht daher der Deutsche eben so wenig als in andern Fächern menschlicher Kenntnisse und Künste ungehalten zu seyn, wenn ihm von andern Nationen so oft mit Unrecht Erfindungsgeist abgesprochen, und höchstens saurer Fleiß zugestanden worden ist. Die Sonne hat von jeher seinen Geist nicht minder erwärmt, als den Geist anderer Nationen, und die Vorsehung hat ihm noch außerdem etwas gegeben, welches ihn zu einer gründlichen Behandlung alles dessen leitet, was er vornimmt. Alle Fächer unserer Wissenschaften und Künste zeugen hiervon, und das Fach der Musik nicht am wenigsten. In unsern jetzigen Zeiten wird dieser Vorzug nicht mehr verkannt; daß die Deutsche Nation aber auch schon in den frühern Jahrhunderten sich solcher Vorzüge rühmen konnte, wird gemöhnlich nicht geglaubt, obgleich überall die deutlichsten Spuren davon vorhanden sind.

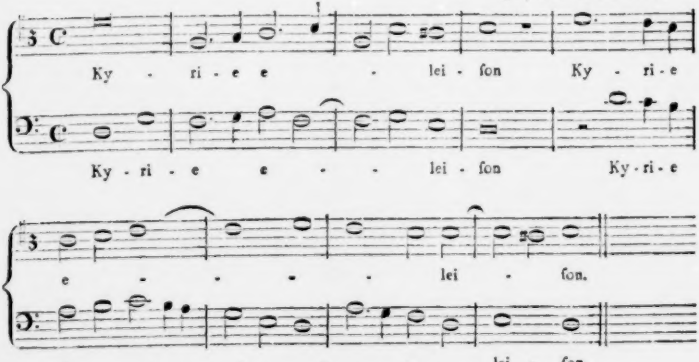
Auch in der Musik sind sie vorhanden, und wir haben schon im funfzehnten Jahrhundert Contrapunktisten gehabt, die nicht nur an Kunst der Verwebung der Stimmen, das heißt in den damals allgemein herrschenden canonischen Künsten, sich mit jedem Ausländer messen konnten, sondern zum Theil sogar an natürlichem und fließendem Gesang die berühmtesten derselben vielleicht noch übertrafen.

Einer der ältesten Deutschen Contrapunctisten ist Johann Bonadies, Gafors musikalischer Lehrer gewesen. Von seinen Lebensumständen ist nichts weiter bekannt, als daß er ein Carmeliter-Mönch in einem Italiänischen Kloster war, und Godendach geheißen habe, welchen Namen hernach

ſein Schüler Gafor ins lateiniſche *Bonadies* verwandelt hat [142]). Da Gafor 1451 gebohren iſt, ſo wird ſein Lehrer weit in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts zurück gehören müſſen. Von ſeinen Compoſitionen iſt nichts weiter auf unſere Zeiten gekommen, als ein kleines Kyrie Eleiſon, welches der P. Martini zu Bologna aufbehalten hat. Es gehört ins Jahr 1473. und iſt aus einem zu Ferrara befindlichen pergamentnen Codex abgeſchrieben worden. Martini hat es nachher in ſeiner Storia della Muſica T. I. pag. 188. in den urſprünglichen alten Notenzeichen abdrucken laſſen. Wir geben es hier in neuern Notenzeichen, da die alten Ligaturen zu beſchwerlich zu drucken ſind, ſie auch nicht von jederman geleſen werden können.

Kyrie ꝛc.

Johann Godendach.



Ein eben ſo alter, aber ungleich berühmter Deutſcher Contrapunktiſt war Heinrich Iſaac. Daß er ein Deutſcher war, beweiſt nicht nur ſein Namen, ſondern es bezeugt es auch Glarean, von welchem er (Dodecach. S. 460.) *Henricus Iſaac Germanus* genannt und ſeiner beſondern Kunſt und Geſchicklichkeit wegen ſehr gerühmt wird, und endlich wird es am meiſten dadurch bezeugt, daß er eine Menge weltlicher Deutſcher Lieder componirt hat, deren noch viele vorhanden ſind.

Wo er aber eigentlich gelebt habe, iſt nicht bekannt. Er muß ſich aber viel und lange in Italien aufgehalten haben, weil Angelus Politianus ſeiner in ſeinen Schriften Erwähnung thut, ihn aber *Arrighum* nennt, welches Glarean für eine Verſtümmelung hält [143]). Bey andern Italiäniſchen

142) Fratre Joanne *Godendach* carmelita magiſtro primum uſus. Ex ſcriptis Pantaleonis Melzguli Laudenſis.

143) Hic Iſaac etiam Italis notus fuit. Dodecach. p. 460 — Meminit ejus viri Angelus Politianus alicubi, ſed corrupto nomine. Arrighum enim inepte vocat pro Henrico. Ibid. pag. 149.

Schriftstellern wird er überhaupt *Arrigo Tedesco* genannt. Aus der Erwähnung des Politian, welcher zwischen 1454 und 1494 lebte, läßt sich schließen, daß Heinrich Isaac vollkommen ins funfzehnte Jahrhundert gerechnet werden könne, und daß er mit Josquin, Tinctor ꝛc. zu gleicher Zeit gelebt haben müsse.

Von seinen Compositionen hat uns Glarean in seinem Dodecachord vier Stücke aufbehalten, nach dessen Urtheil viel Genie und Kunst daran zu erkennen seyn soll. Insbesondere rühmt er von ihm, daß er die Kirchengesänge von Kraft und Ausdruck durch seine Harmonien so verschönert habe, daß sie allen Compositionen von anderer Art vorgezogen zu werden verdienten. Er soll sehr gern über eine anhaltende lange Note die übrigen Stimmen in Bewegung gesetzt haben, so daß es gewesen sey, als wenn die Wellen um einen Felsen spielen [144]). Von dieser Art scheint aber nichts mehr von Isaacs Compositionen vorhanden zu seyn, und was von Glarean aufbehalten ist, kann zwar gleichzeitigen Werken nicht nachgesetzt, aber auch nicht besonders vorgezogen werden. Folgende Probe wird hinreichen, dem Leser einen Begriff vom Kirchenstyl Isaacs zu geben.

144) Henricus Isaac Germanus, qui et erudite et copiose innumera composuisse dicitur. Hic maxime ecclesiasticum cantum videlicet in quo viderat majestatem ac naturalem vim non paulo superantem nostrae aetatis inventa θέματα. — Id etiam voluptati duxit copiam ostendere maxime phtongis in una quapiam voce immobilibus, caeteris autem vocibus cursitantibus ac undique circumstrepentibus, velut undae vento agitatae in mari circa scopulum ludere solent. Dodecach. pag. 460.

Loquebar de testimoniis tuis. 4 vocum.

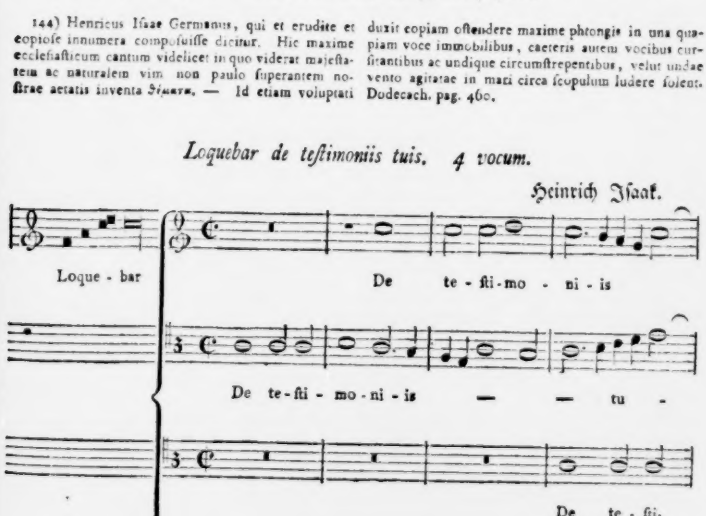
Heinrich Isaak.

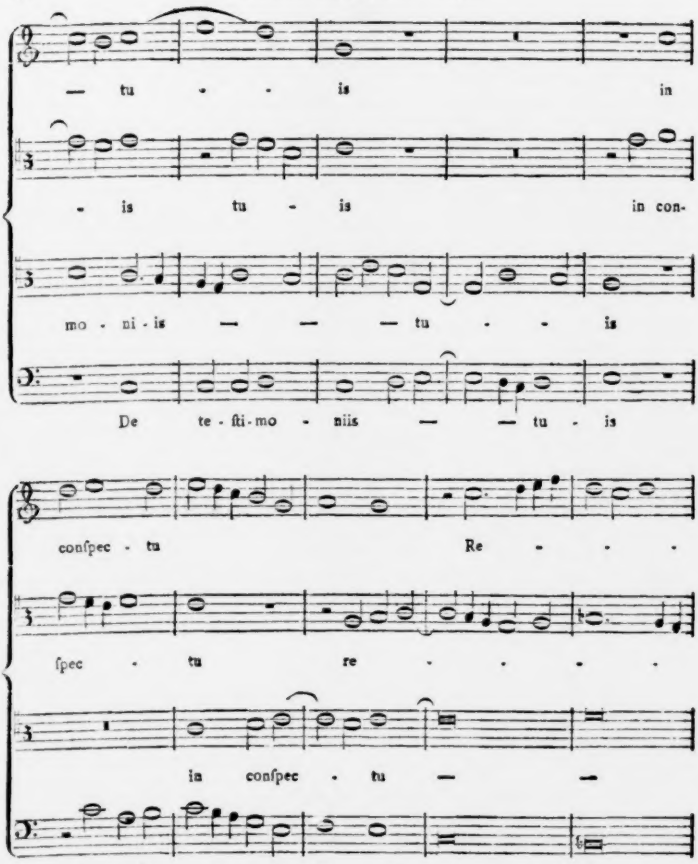
Loque - bar

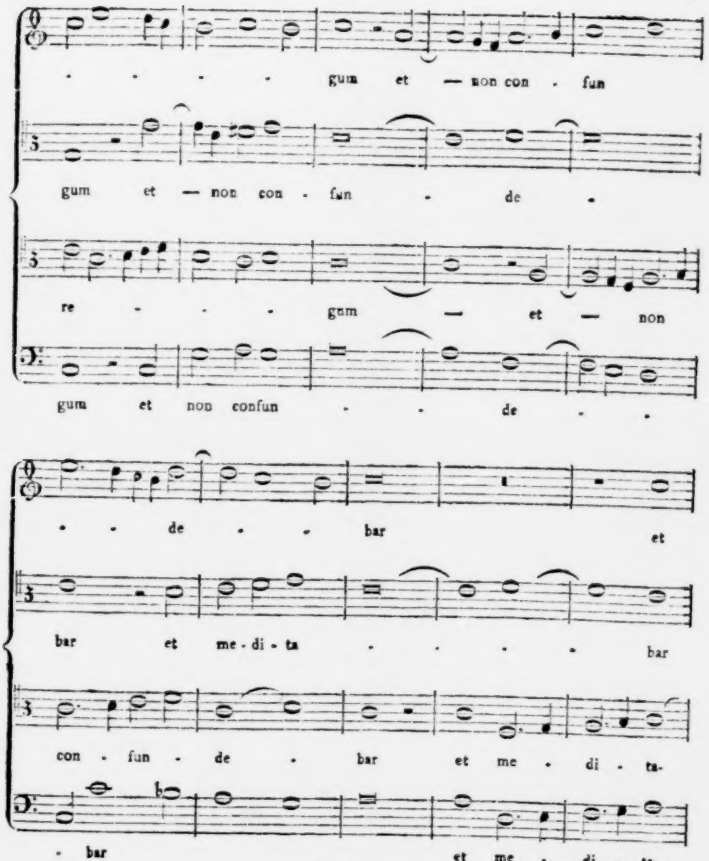
De te - sti - mo - ni - is

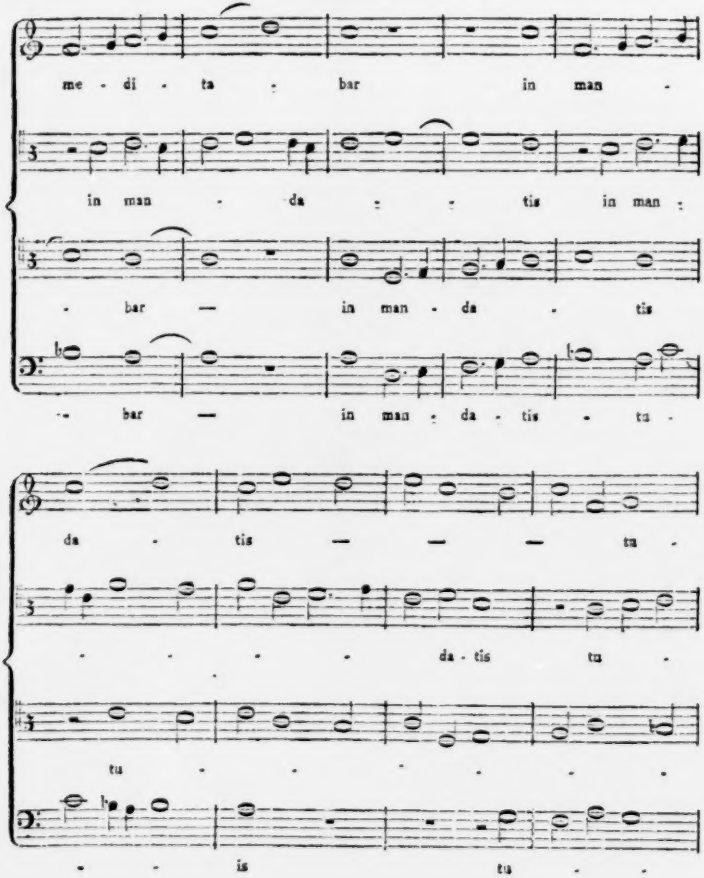
De te - sti - mo - ni - is — — tu -

De te - sti-




— tu - - is in
- is tu - is in con-
mo - ni - is — — — tu - - is
De te - ſti - mo - niis — — tu - is
conſpec - tu Re - - -
ſpec - tu re - - - -
in conſpec - tu — —
in conſpec - tu re - - - -


gum et — non con - fun
gum et — non con - fun - de -
re - - - gum — et — non
gum et non confun - - de - -
- - de - - bar et
bar et me - di - ta - - - - bar
con - fun - de - bar et me - di - ta -
- bar et me - di - ta -


me - di - ta : bar in man -
in man - da : : tis in man :
- bar — in man - da - tis
- bar — in man : da - tis - tu -
da - tis — — — tu -
- - - - da - tis tu -
tu - - - - - - -
- - is tu - -

. . . ls quae di - le -

. is quae di - le . . : -

. is quae di - le . xi

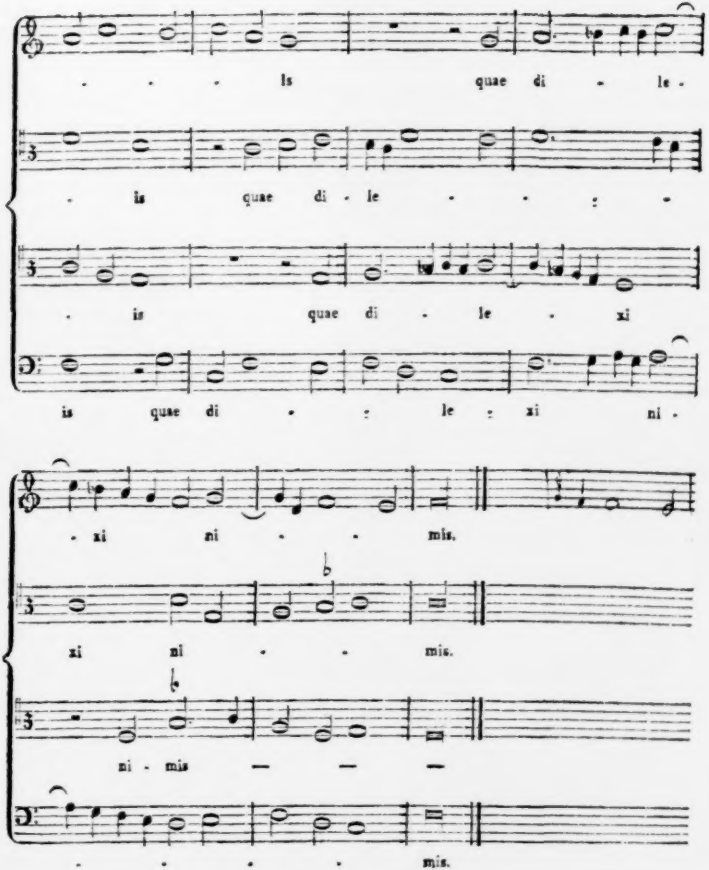
is quae di . : le : xi ni -

. xi ni . . mis.

xi ni . . mis.

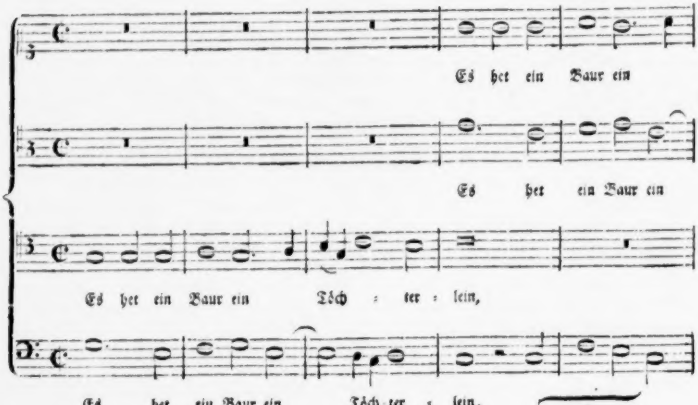
ni - mis — — —

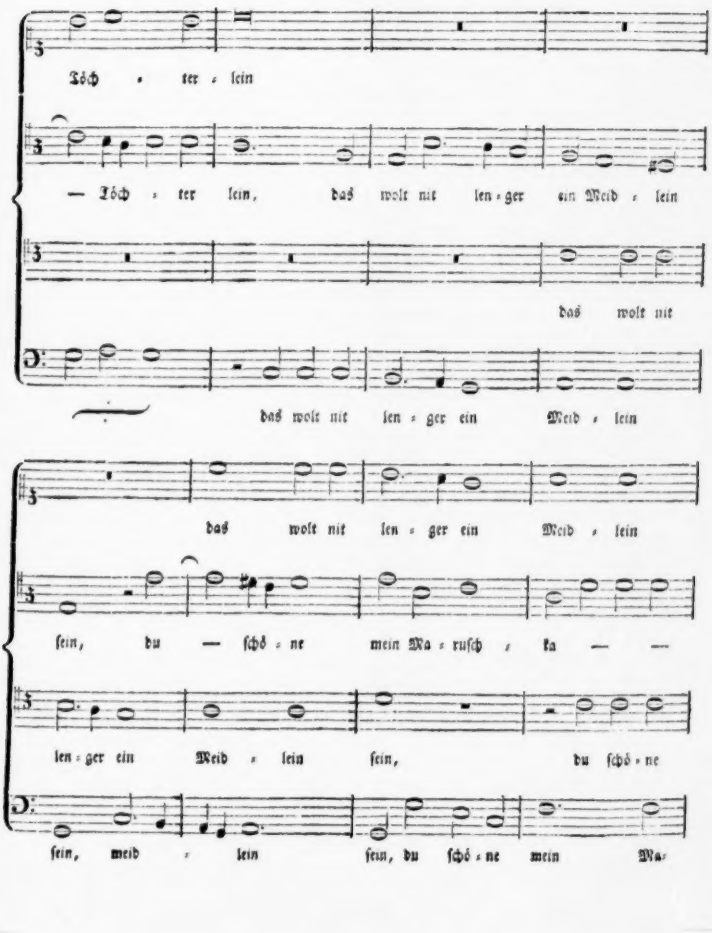
. . . . mis.

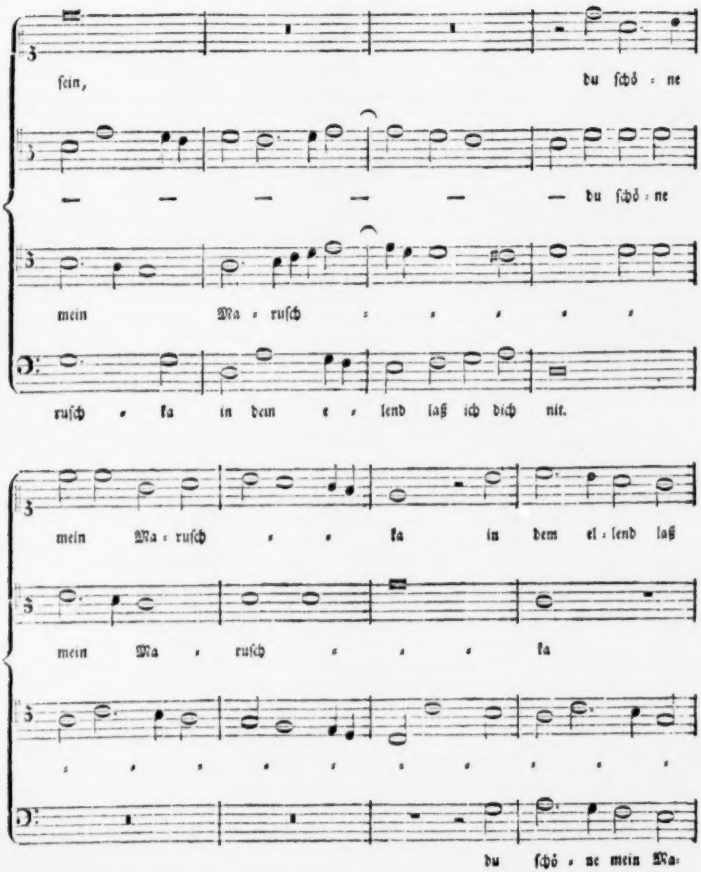


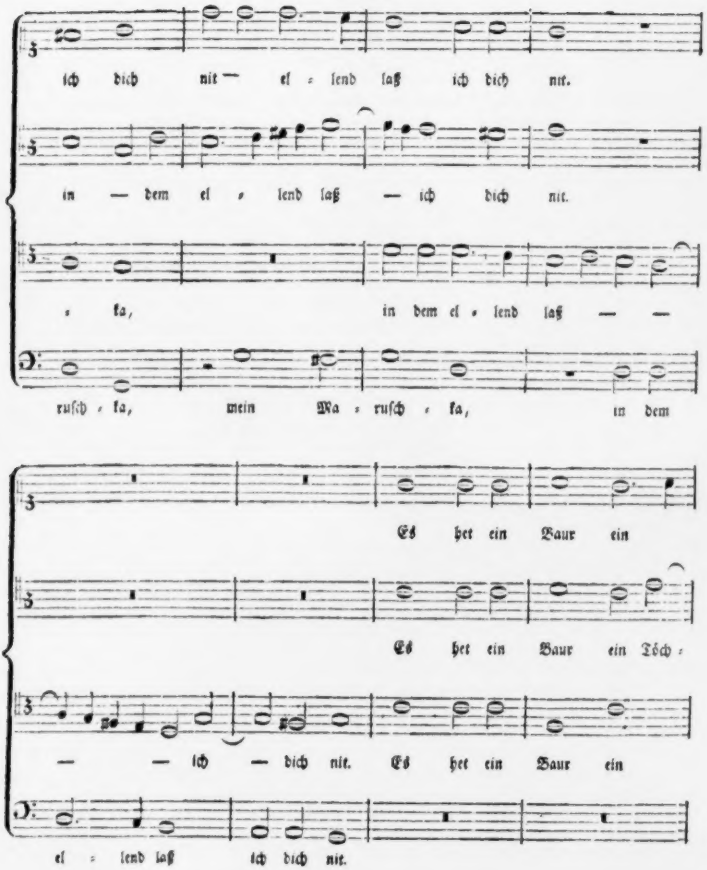
In der weltlichen Composition hingegen scheint Isaac andern gleichzeitigen Componisten nicht bloß gleichgeschätzt, sondern weit vorgezogen werden zu müssen. Hierin hat er eine Klarheit des Gesangs, einen so schön und richtig markirten Rhythmus, und eine so vollkommen reine und zwanglose Harmonie, daß man glaube, Werke im gebildetern Styl des achtzehnten Jahrhunders zu hören. In dieser Rücksicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinaus gemacht. Zum Beleg dieser Behauptung gebe ich eine Probe aus einer Sammlung weltlicher Lieder, welche zu Nürnberg im Jahre 1544 von Johann Ott in verschiedenen Theilen herausgegeben worden, und worin eine beträchtliche Anzahl von Heinrich Isaac befindlich ist. Die Sammlung führt den Titel: hundert und fünffzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs Stimmen, vor nie im truck aufgangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch und Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten dieser Kunst gemacht. Von Isaac allein sind zehn Stücke darin enthalten; die übrigen sind von Oswalt Reyter, Ludwig Senfel, einem Schüler Isaacs, Thomas Stoltzer, Joh. Müller, Matthias Eckel, Stephan Mahu, Wilhelm Brantengraßer, Arnold von Bruck, Lupus Hellinck, Panninger, Sixtus Dieterich und Johann Wannenmacher, lauter alten Deutschen Componisten. Die von Isaac sind bloß vierstimmig, aber alle von fließendem Gesang. Die Texte hingegen sind erbärmlich, und völlig den Texten unserer gewöhnlichen Handwerkspurschen-Lieder gleich, auch eben so mit mancherley Zweydeutigkeiten untermischt. Dieß war indessen der Witz des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Er mußte handgreiflich seyn, wenn er gefallen sollte. Folgende vierstimmige Composition von Isaac aus dieser Sammlung hat noch den erträglichsten Text; es kommt hier aber mehr auf die Beschaffenheit der Composition als des Textes an.

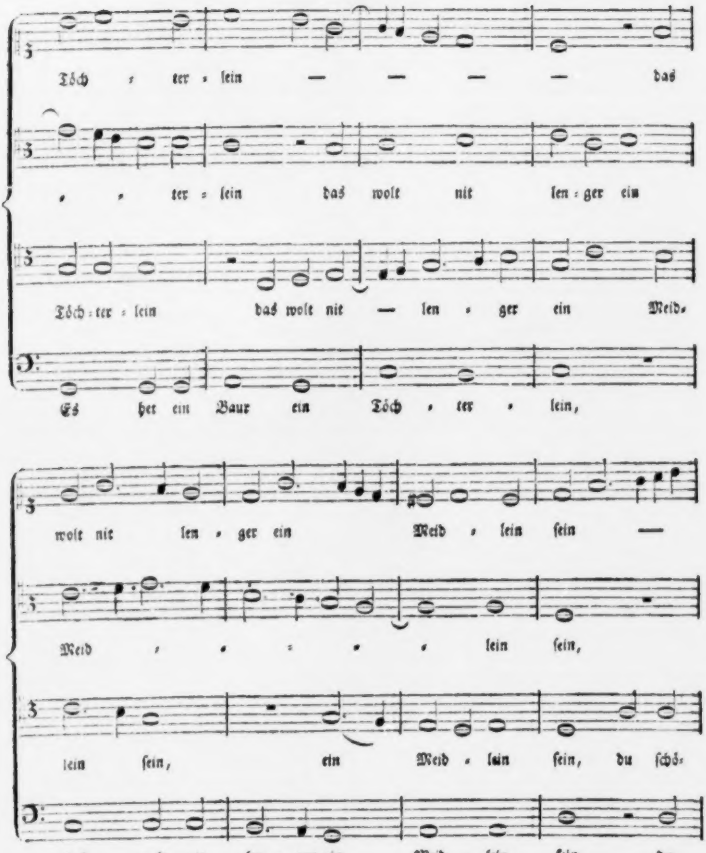
Heinrich Isaac.

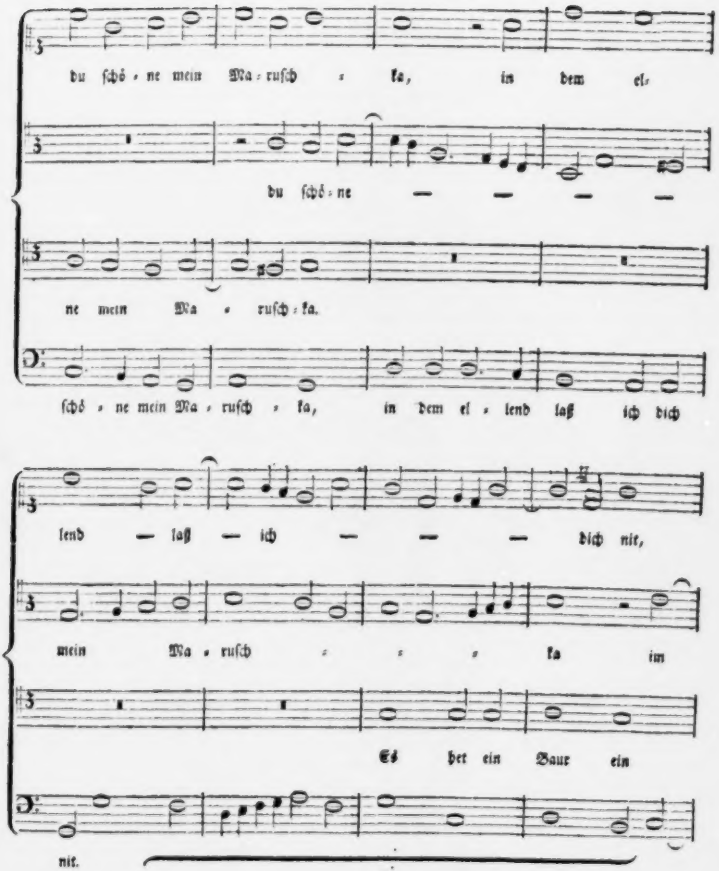


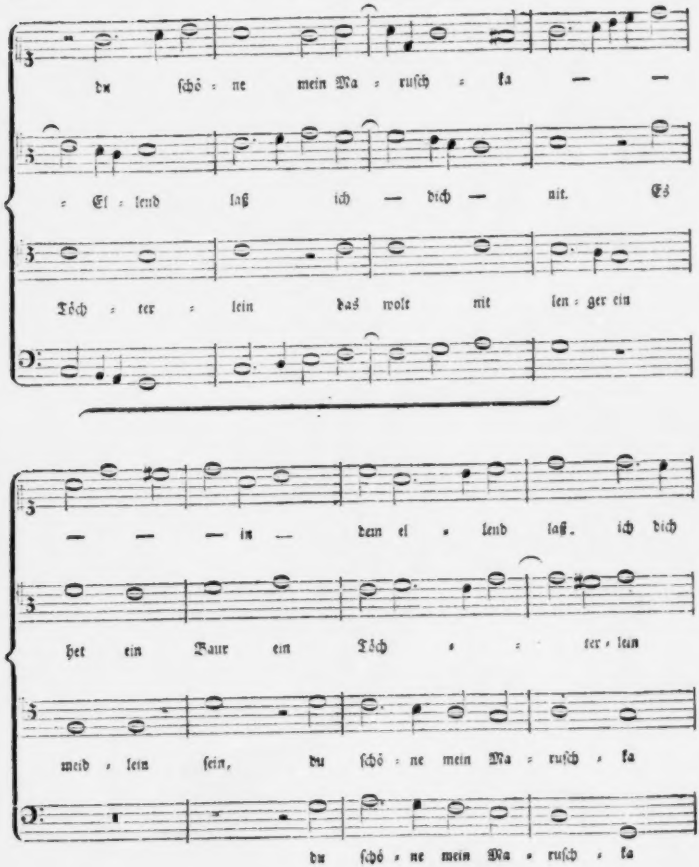

Töch - ter - lein
— Töch - ter lein, das wolt nit len - ger ein Meid - lein
das wolt nit
das wolt nit len - ger ein Meid - lein
das wolt nit len - ger ein Meid - lein
ſein, du — ſchö - ne mein Ma - ruſch - ka — —
len - ger ein Meid - lein ſein, du ſchö - ne
ſein, meid - lein ſein, du ſchö - ne mein Ma-

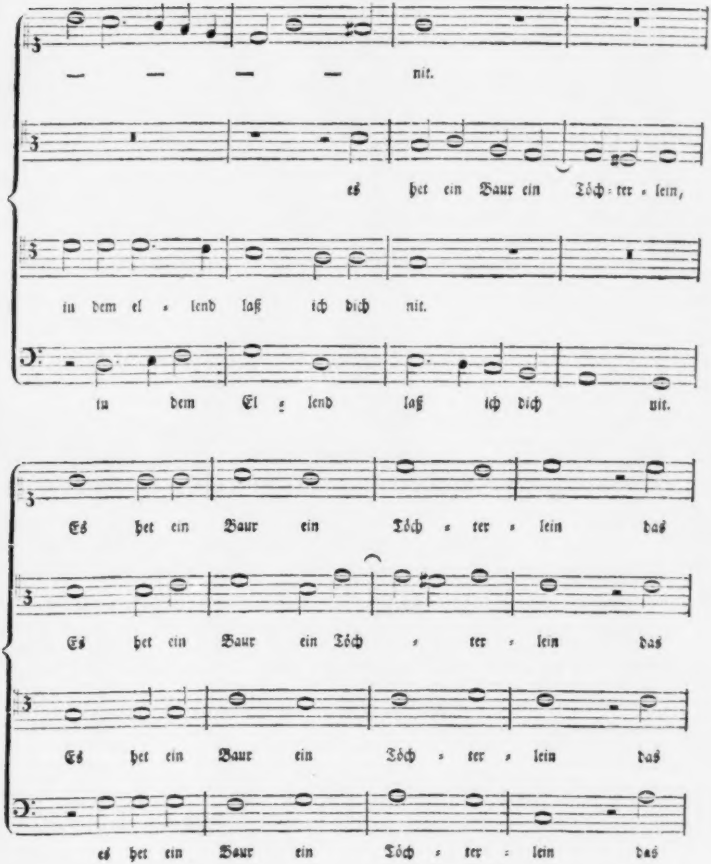

ſein, du ſchö : ne
du ſchö : ne
mein Ma : ruſch : : : : :
ruſch : ka in dem e : lend laß ich dich nit.
mein Ma : ruſch : : ka in dem el : lend laß
mein Ma : ruſch : : : ka
du ſchö : ne mein Ma:

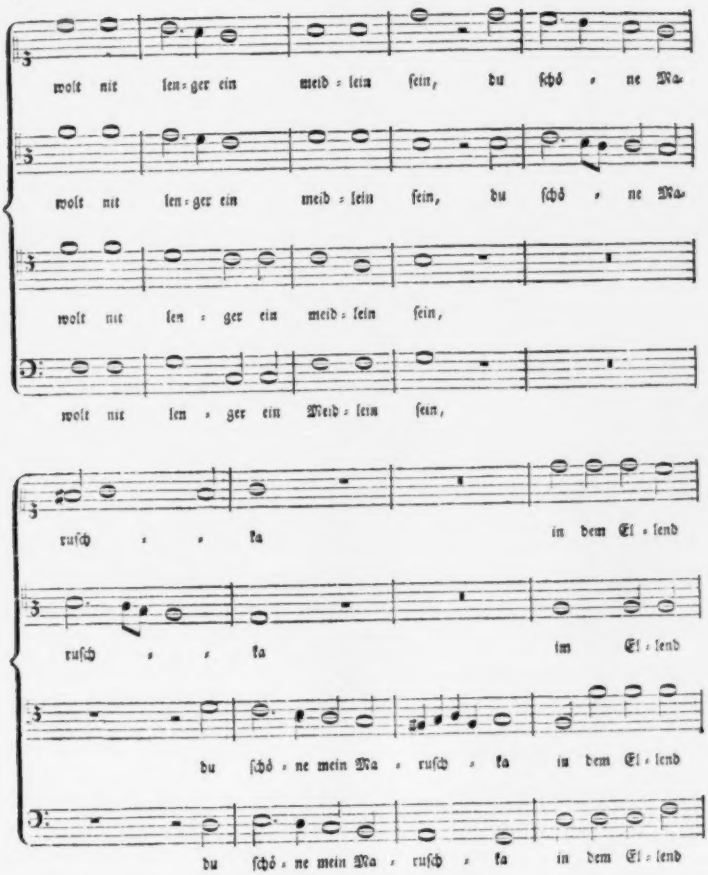

ich dich nit — el = lend laß ich dich nit.
in — dem el = lend laß — ich dich nit.
= ſa, in dem el = lend laß — —
ruſch = ſa, mein Ma = ruſch = ſa, in dem
Es het ein Baur ein
Es het ein Baur ein Töch =
— — ich — dich nit. Es het ein Baur ein
el = lend laß ich dich nit.

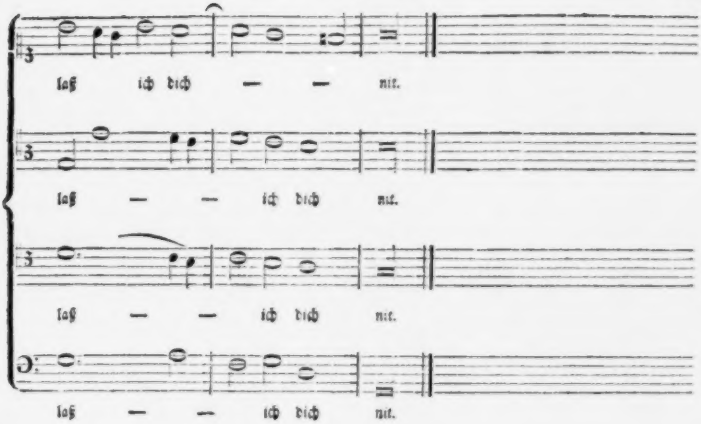

Töch ter ſein — — — — das
ter ſein das wolt nit len ger ein
Töch ter ſein das wolt nit — len ger ein Meid.
Es ßet ein Baur ein Töch ter ſein,
wolt nit len ger ein Meid ſein ſein —
Meid ſein ſein,
ſein ſein, ein Meid ſein ſein, du ſchö-
das wolt nit len ger ein Meid ſein ſein, du


du ſchö = ne mein Ma = ruſch = ka, in dem el=
du ſchö = ne — — — —
ne mein Ma = ruſch = ka.
ſchö = ne mein Ma = ruſch = ka, in dem el = lend laß ich dich
lend — laß — ich — — — dich nit,
mein Ma = ruſch = = = ka im
Es het ein Baur ein
nit.


du ſchö = ne mein Ma = ruſch = ka — —
= El = lend laß ich — dich — nit. Es
Töch = ter = lein das wolt mit len = ger ein
— — — in — dem el = lend laß. ich dich
het ein Baur ein Töch = = ter = lein
meid = lein ſein, du ſchö = ne mein Ma = ruſch = ka
du ſchö = ne mein Ma = ruſch = ka


— — — — nit.
es het ein Baur ein Töch = ter = lein,
in dem el = lend laß ich dich nit.
in dem El = lend laß ich dich nit.
Es het ein Baur ein Töch = ter = lein das
Es het ein Baur ein Töch = ter = lein das
Es het ein Baur ein Töch = ter = lein das
es het ein Baur ein Töch = ter = lein das


wolt nit len=ger ein meid=lein ſein, du ſchö=ne Ma=
wolt nit len=ger ein meid=lein ſein, du ſchö=ne Ma=
wolt nit len=ger ein meid=lein ſein,
wolt nit len=ger ein Meid=lein ſein,
ruſch=ka in dem El=lend
ruſch=ka im El=lend
du ſchö=ne mein Ma=ruſch=ka in dem El=lend
du ſchö=ne mein Ma=ruſch=ka in dem El=lend



§. 48.

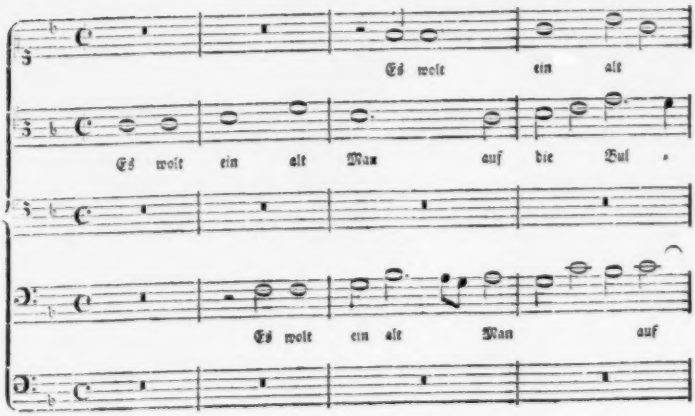
Herrman Finck rechnet außer einigen andern, beſonders den Thomas Stolzer und den Stephan Mahu unter die vorzüglichſten Deutſchen Componiſten des funfzehnten Jahrhunderts. Von beyden iſt in Rückſicht ihrer Lebensumſtände nicht die mindeſte Nachricht aufzutreiben, auch weiß man nicht, wo ſie eigentlich gelebt haben. Stolzer muß viel componirt haben, denn ſowohl in der Nürnbergiſchen Sammlung von Motetten, als in der Sammlung Deutſcher Liedlein finden ſich viele Stücke von ihm. Seine Notation iſt nach der älteſten Art noch ſehr verwickelt und beſchwerlich zu leſen. Dennoch habe ich ſowohl von ſeinen geiſtlichen als weltlichen Compoſitionen einige in Partitur geſetzt, aber nicht gefunden, daß er ſich vor ſeinen Zeitverwandten vom gewöhnlichen Schlage auszeichne. Die Verwebung ſeiner Stimmen iſt ſchwerfällig und hat im Ganzen den Schein, als wenn er ihrer nicht mächtig genug geweſen wäre. Doch finden ſich auch gerathene Stellen hin und wieder, und bisweilen ſogar etwas ausgezeichneres. Ich halte es nicht der Mühe werth, eine Probe davon hier einzurücken, da der Raum beſſer angewendet werden kann.

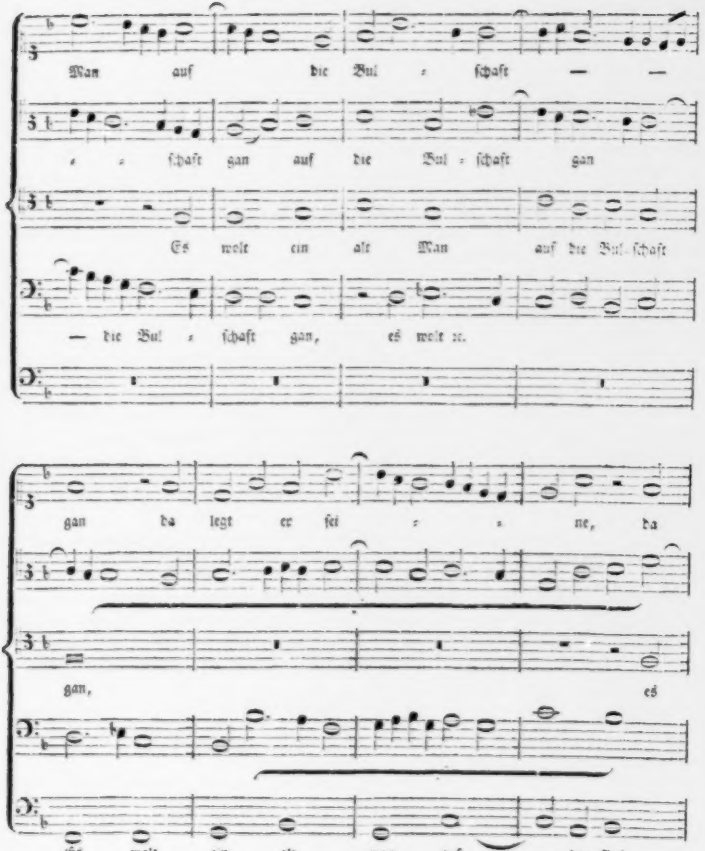
Stephan Mahu hingegen war ein ganz anderer Mann, und verdient ſeines natürlichen Geſangs wegen dem Iſaac an die Seite geſetzt zu werden. Von geiſtlichen Compoſitionen kenne ich gar nichts von ihm, außer einigen Deutſchen Geſängen, die ſich in die Nürnbergiſche Sammlung Deutſcher Liedlein gleichſam verloren haben müſſen. In eben dieſer Sammlung ſind auch einige weltliche Stücke von ihm befindlich, von welchen ich nicht umhin kann, dem Leſer ein fünfſtimmiges mitzutheilen. Die erſte Merkwürdigkeit in dieſer Compoſition iſt die große Deutlichkeit des Geſangs, welchen die Tenorſtimme gleichſam als einen Cantum firmum führt, neben welchem die übrigen Stim-

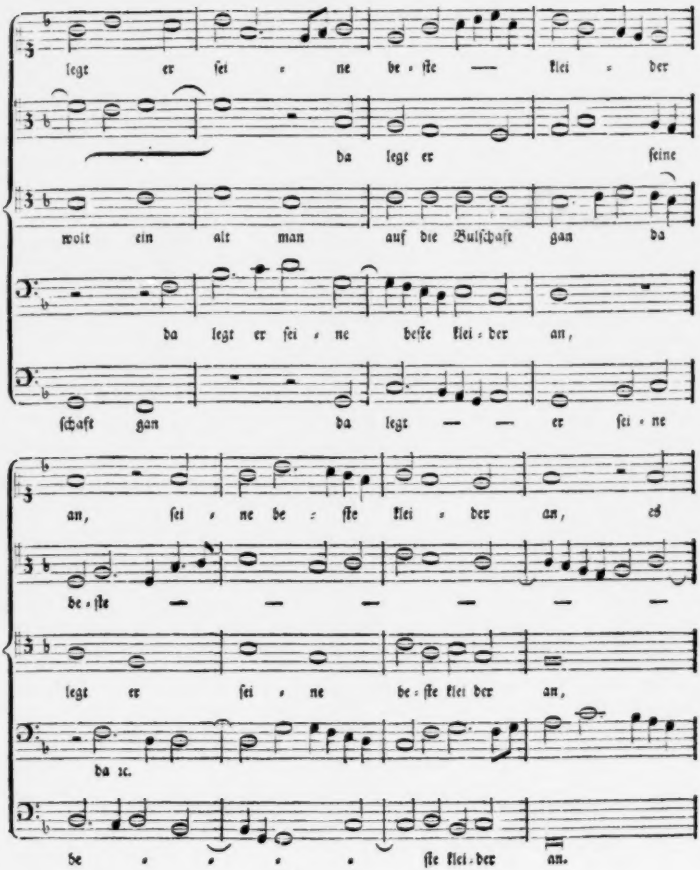
men zwar nicht ganz ſo einfach, aber doch ebenfalls ſehr ſangbar, jede nach ihrer Art einhergehen. Sodann iſt zweytens merkwürdig, daß bey aller Sangbarkeit und dem leichten Gang der einzelnen Stimmen, die Harmonie nicht nur völlig rein bleibt, ſondern zugleich ſehr reich und mannigfaltig im innern Kreiſe der angenommenen Tonart moduliert. Drittens ſind die vorhergehenden Vorzüge noch mit nicht weniger natürlichen, nicht verkünſtelten Nachahmungen unter den verſchiedenen Stimmen vereinigt, und endlich viertens herrſcht im ganzen Stücke ein Leben und Weben, daß, wenn es nur einiger Maßen in ſeinem eigenthümlichen Ton und Geiſt vorgetragen würde, es noch in unſern Zeiten Kennern und Liebhabern allgemein gefallen müßte. Zu einer Compoſition von ſolchen Eigenſchaften gehört ſchon eine Meiſterhand, und Mahu muß nicht nur ein Mann von äußerſt lebhaftem muſikaliſchen Geiſte, ſondern auch ein vorzüglich geübter Meiſter in der Kunſt geweſen ſeyn. Ich bin völlig der Meinung, daß dieſes kleine Stück der eben erwähnten Eigenſchaften wegen keiner Compoſition des funfzehnten Jahrhunderts, wenn ſie auch tauſendmal mehr canoniſchen Künſte enthalten ſollte, nachſtehe, vielmehr den meiſten vorgezogen zu werden verdiene, und als Product unſers Vaterlandes betrachtet, kann ſie vorzüglich zum Beweiſe dienen, daß auch unſere älteſten Vorfahren ſchon etwas mehr als bloßen Fleiß hatten, auch daß ſie unter den übrigen europäiſchen Nationen nie die letzten waren, welche etwas gut zu machen wußten. Hier iſt das Stück:

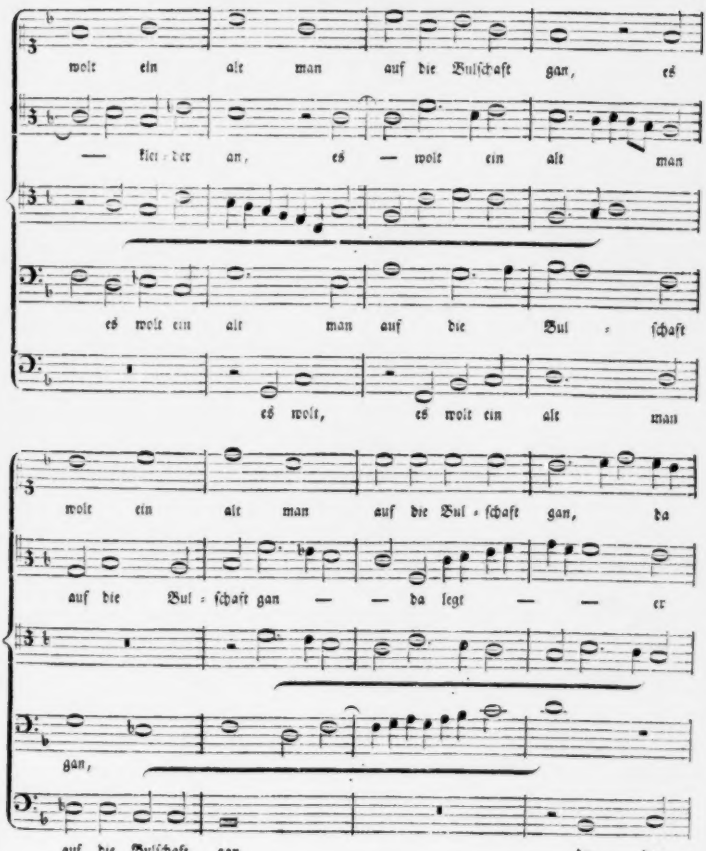
Es wolt ein alt Man auf die Bulſchaft gan ꝛc.

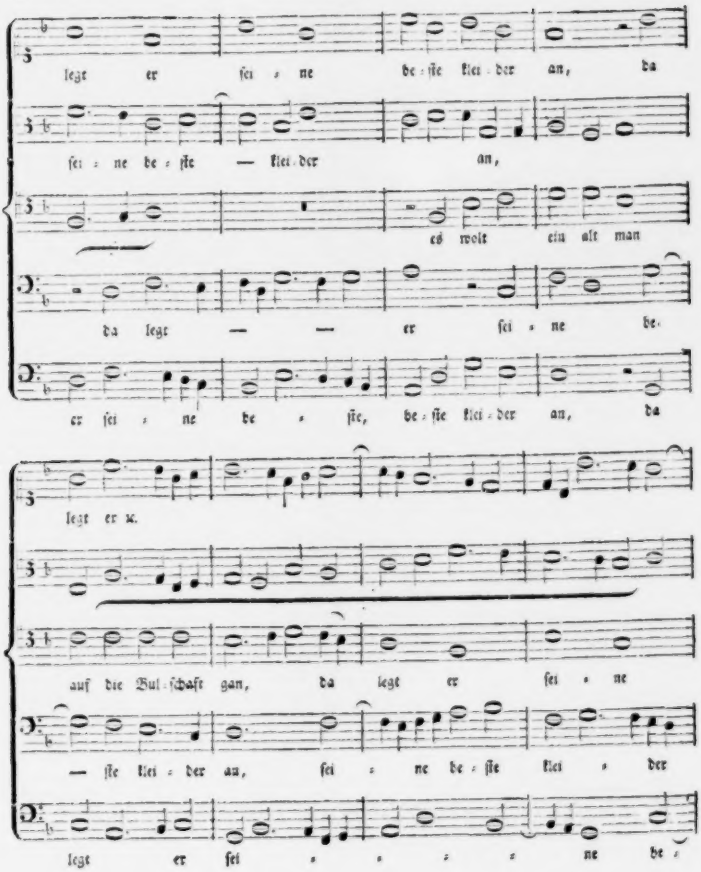
Stephan Mahu.

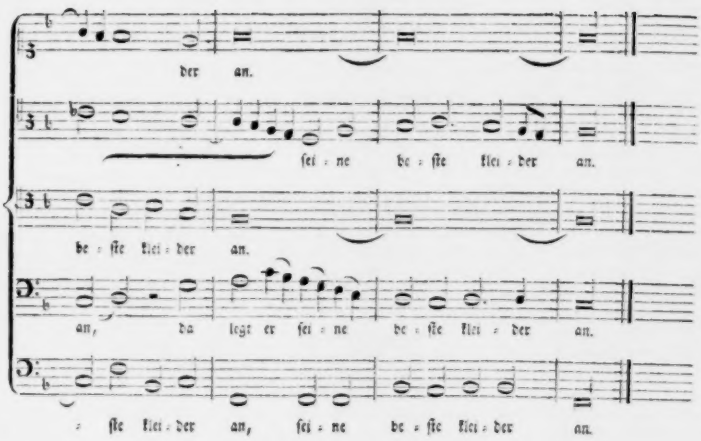



Man auf die Bul = ſchaft — —
= = ſchaft gan auf die Bul = ſchaft gan
Es wolt ein alt Man auf die Bul = ſchaft
— die Bul = ſchaft gan, es wolt ꝛc.
gan da legt er ſei = = ne, da
gan, es
Es wolt ein alt man auf — die Bul


legt er ſei - ne be - ſte — klei - der
da legt er ſeine
wolt ein alt man auf die Bulſchaft gan da
da legt er ſei - ne beſte klei - der an,
ſchaft gan da legt — — er ſei - ne
an, ſei - ne be - ſte klei - der an, es
be - ſte — — — — — —
legt er ſei - ne be - ſte klei der an,
da ꝛc.
be - - - - ſte klei - der an.


wolt ein alt man auf die Bulſchaft gan, es
— klet - ter an, es — wolt ein alt man
es wolt ein alt man auf die Bul - ſchaft
es wolt, es wolt ein alt man
wolt ein alt man auf die Bul - ſchaft gan, da
auf die Bul - ſchaft gan — — da legt — — er
gan,
auf die Bulſchaft gan da legt


legt er ſei : ne be : ſte kei : der an, da
ſei : ne be : ſte — kei : der an,
es wolt ein alt man
da legt — — er ſei : ne be.
er ſei : ne be : ſte, be : ſte kei : der an, da
legt er ꝛc.
auf die Bul : ſchaft gan, da legt er ſei : ne
— ſte kei : der an, ſei : ne be : ſte kei : der
legt er ſei : : : : ne be :

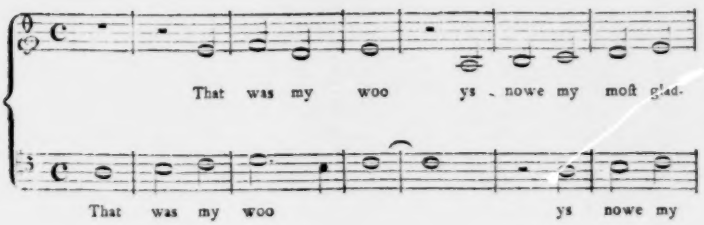


Es iſt wohl kein Zweifel, daß auch in England mit dem Johann Dunſtable, welcher um 1450 lebte, nicht alle Contrapunktiſten ausgeſtorben ſeyn werden. In dieſem Lande iſt von den früheſten Zeiten an, wie wir in den beyden vorhergehenden Kapiteln geſehen haben, die Muſik mit Eifer und wahrſcheinlich nicht ohne Erfolg getrieben worden. Die Könige dieſes Landes ſind faſt meiſtens große Muſikfreunde geweſen, ſo wie es überhaupt der ganzen Nation nie an großer Neigung zu dieſer Kunſt gefehlt hat. Dieſes beweiſen theils die frühen öffentlichen Lehranſtalten dafür, die kein anderes Europäiſches Volk ſo frühe gehabt hat, theils auch die alten muſikaliſchen Schriftſteller aus dieſem Lande, die den muſikaliſchen Schriftſtellern anderer Länder ebenfalls nicht nachſtehen. Erasmus ſoll daher geſagt haben, daß England an geſchickten Tonkünſtlern und an ſchönen Frauenzimmern mit allen Ländern um den Vorzug ſtreiten könne. Indeſſen ſcheinen die Engländer dennoch, gerade in der Zeitperiode, von welcher hier die Rede iſt, in Rückſicht auf die Ausbildung des Contrapunkts oder der damals ſo genannten neuen Kunſt, hinter andern Europäiſchen Völkern etwas zurückgeblieben zu ſeyn. Johann Tinctor, der ihnen übrigens die Ehre zuſchreibt, die neue Kunſt erfunden zu haben, macht ihnen deſſen ungeachtet den Vorwurf, daß ſie nach einem ſo guten Anfang nicht weiter gegangen, ſondern ſtets beym alten geblieben ſind. „Una ſemper et eadem compoſitione utuntur, quod miſerrimi ſignum eſt ingenii“ ſagt er von ihnen. (S. §. 32).

Dieſe Umſtände haben ſich indeſſen bald nach Tinctors Zeiten geändert, denn vom Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts an iſt England an Contrapunktiſten einige Jahrhunderte hindurch rei-

cher geweſen, als es in den neueſten Zeiten iſt [145]). Sowohl Hawkins als Burney geben verſchiedene Proben von den älteſten Engliſchen Contrapunktiſten, die aber meiſtens erſt in die erſte Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts gerechnet werden können. Die Namen dieſer Contrapunktiſten ſind: William Stewark, Sheringham, Edmund Turges, Tutor oder Tudor, Gilbert Baneſter, Browne, Richard Davy, William Cornyſhe der jüngere, Thomas Phelyppes und Robert Fayrfax. Die Werke dieſer Componiſten ſind aber nie gedruckt, ſondern bloß handſchriftlich aufbehalten worden. Der zuletzt genannte Robert Fayrfax, welcher unter den Regierungen Heinrichs VII. und VIII. lebte, und ein Engliſcher Doctor der Muſik war, ſoll ſie geſammelt haben. Es ſind aber lauter weltliche Compoſitionen, die ich ſo wenig in Rückſicht auf Melodie und Rhythmus, als auf Harmonie mit den angeführten ebenfalls weltlichen Compoſitionen unſers Heinrich Iſaac und Stephan Mahu vergleichen würde. Zur Probe gebe ich eine ſolche Compoſition von Robert Fayrfax, mit der Bemerkung, daß einige der übrigen zwar dreyſtimmig, ihrer innern Beſchaffenheit nach aber nicht merklich davon verſchieden ſind.

Robert Fayrfax.



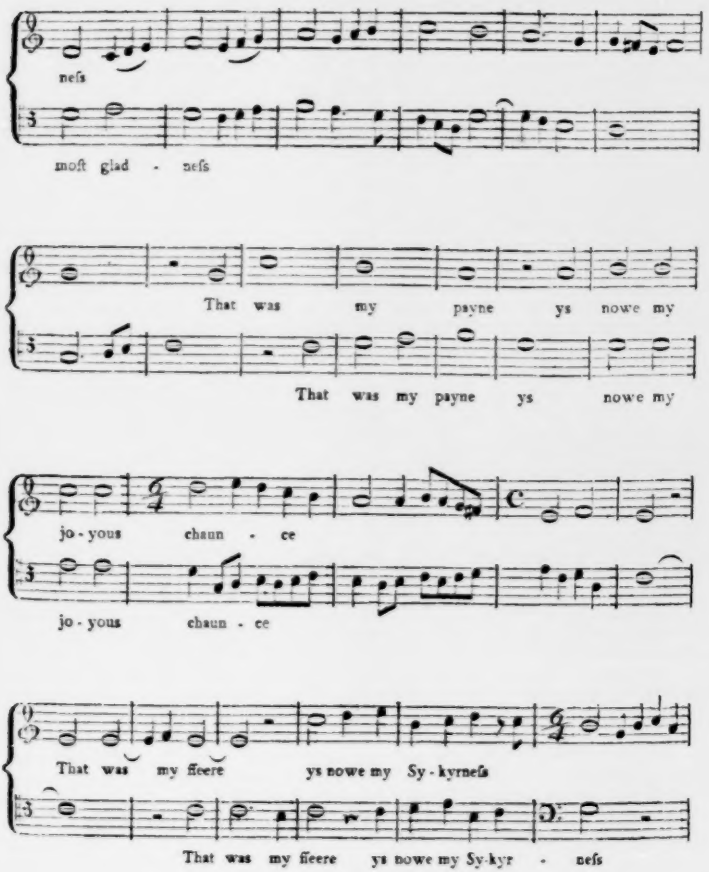
145) Daß dieß wirklich der Fall in den neuern Zeiten geworden iſt, beweiſen die vielen ausländiſchen Componiſten und Tonkünſtler, welche beynahe ſchon vom Anfang dieſes Jahrhunderts an faſt ſtets an der Spitze der Engliſchen Muſik geſtanden haben. Mattheſon gab daher in dieſer Rückſicht in ſeinen Anmerkungen über Händels Werke S. 129. den Engländern nur die Bewunderung und Belohnung der ausländiſchen Muſik zum Antheil.

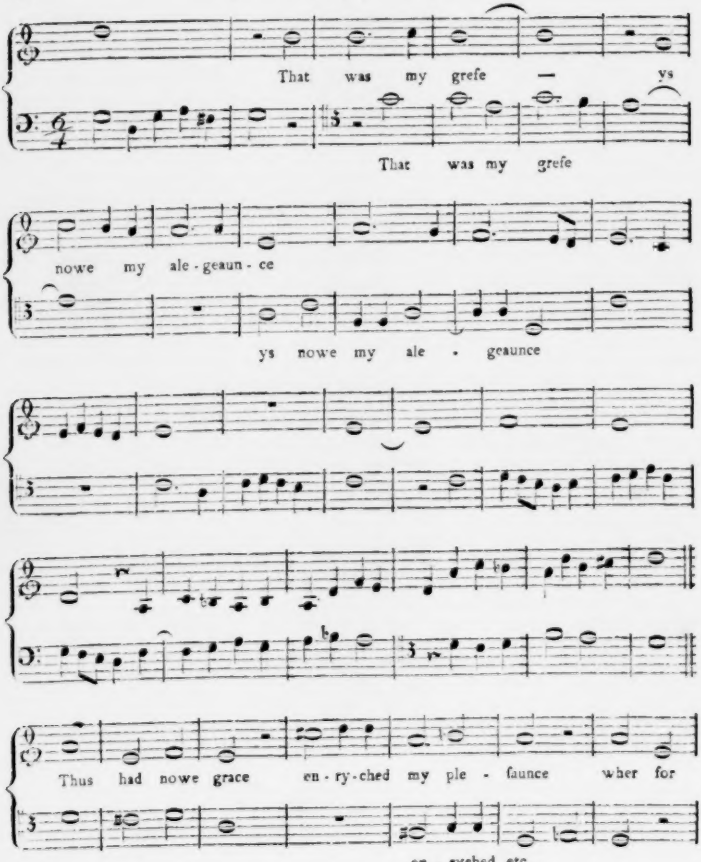
„Deutſchland (ſagt er) iſt das Vaterland aller ſtarken Harmonie, aller Orgelkünſte, Fugen und Chordle zum Gottesdienſt.“

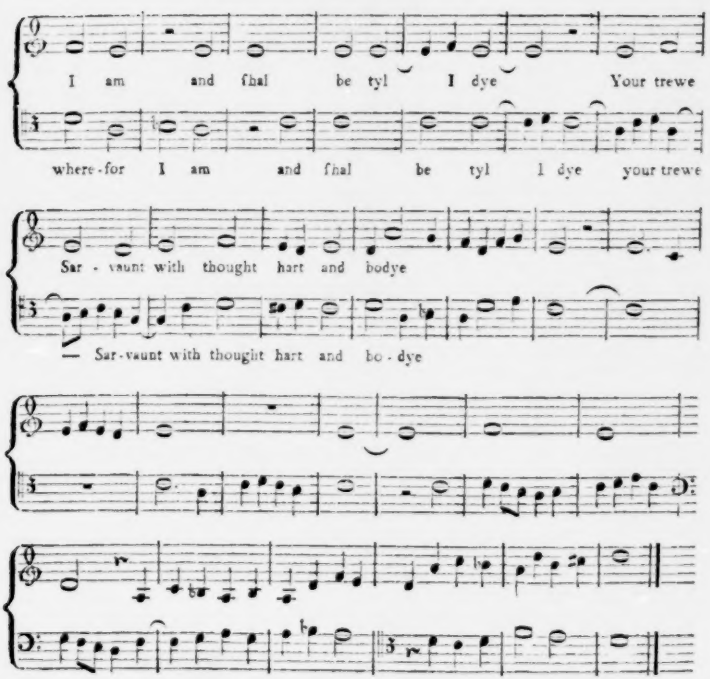
„Italien hat die Melodie zur Tochter, mit Sängerinnen, Sängern und ſehr feinen Sologeigern, zur Gemüthsbewegung.“

„Frankreich bringt ſeine prächtigen Chöre, Inſtrumental- und Tanzmuſik zur Ergetzlichkeit hervor.“

„Und den Engländern überlaſſen wir billig die Bewunderung und Belohnung dieſer Seltenheiten, p. t. zum Ruhm.“ Mit der letztern Nation ſcheint es ſo geblieben zu ſeyn, wie es zu Mattheſons Zeiten war; aber mit den übrigen Nationen iſt vieles anders geworden.


neſs
moſt glad - neſs
That was my payne ys nowe my
That was my payne ys nowe my
jo - yous chaun - ce
jo - yous chaun - ce
That was my ſheere ys nowe my Sy - kyrneſs
That was my ſheere ys nowe my Sy-kyr - neſs


That was my grefe — ys
That was my grefe
nowe my ale - geaun - ce
ys nowe my ale - geaunce
Thus had nowe grace en - ry - ched my ple - faunce wher for
en - ryched etc.



Burney iſt der Meinung, die zu dieſer Compoſition gehörigen Worte ſeyen auf die Thronbeſteigung Heinrichs VII. im Jahr 1485 gemacht worden. Fayrfax wurde 1511 Doctor der Muſik zu Cambridge, müßte alſo um die Zeit ſeiner Promotion ſchon ziemlich bejahrt geweſen ſeyn, wenn er die Compoſition zur Zeit der erwähnten Thronbeſteigung gemacht haben ſollte. — Die geiſtlichen mehrſtimmigen Compoſitionen, welche Hawkins und Burney von John Taverner, John Dygon, John Shephard, John Thorne und von Heinrich VIII. ſelbſt anführen, gehören weiter ins ſechzehnte Jahrhundert, können alſo erſt im nächſten Kapitel näher in Betrachtung gezogen werden.

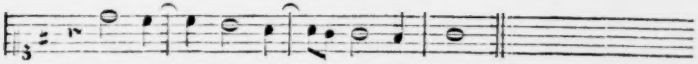
§. 50.

Jedes Zeitalter hat ſo wie in ſeiner lebenden Sprache, auch in ſolchen Künſten, die theils mit der Sprache verbunden ſind, theils ſelbſt als eine Art von lebender Sprache angeſehen werden können, gewiſſe Eigenthümlichkeiten und Wendungen, die vom Geiſt, von den Sitten und Denkungsarten deſſelben abzuhängen ſcheinen. Wenn eine Sprache oder Kunſt ſchon ſo weit ausgebildet iſt, daß Schriftſteller und Künſtler die vorhandenen Sprach- und Kunſtmittel mit gehöriger Leichtigkeit zu behandeln im Stande ſind, ſo iſt offenbar kein anderer Grund für dieſe Eigenthümlichkeiten anzunehmen, als der benannte. Aber ſo lange noch mit Armuth oder Unvermögen in der Anwendung der Sprach- und Kunſtreichthümer gekämpft werden muß, kann auch wirkliche Ungeſchicklichkeit die Veranlaſſung ſolcher Eigenthümlichkeiten ſeyn. In beſonderer Anwendung auf die Contrapunktiſten des funfzehnten Jahrhunderts will und kann ich hierin nicht abſprechend urtheilen. Es iſt gar nicht zu läugnen, daß die meiſten in den vorhergehenden § §. angeführten Männer im Gebrauch ihrer canoniſchen Künſte einen hohen Grad von Scharfſinn, und eine Geſchicklichkeit in der Handhabung ihrer Kunſtmittel gezeigt haben, die es unmöglich zuläßt, ſie einer Ungeſchicklichkeit zu beſchuldigen, weil die ihnen eigenen Wendungen nicht nach dem Geſchmack neuerer Zeiten ſind. Hierzu kommt noch, daß wirklich einige der erwähnten Componiſten wenigſtens in einzelnen Stellen ihrer Werke der wahren Natur, die in keinem Zeitalter ganz verkannt werden kann, ſo nahe gekommen ſind, daß man ihnen kaum den kleinen Tribut, welchen ſie dem Geiſt oder der Mode ihres Zeitalters zu entrichten gezwungen waren, und wodurch ſie ſich von der reinen Natur entfernten, zur Laſt legen darf. Die letztern Fälle gehören indeſſen unter die Ausnahmen, und wenn man alles unpartheyiſch betrachtet, ſo kann man doch nicht umhin, die Eigenthümlichkeiten in den Melodien und Harmonien nicht ſowohl dem Geiſt, den Sitten und Empfindungsarten der im funfzehnten Jahrhundert lebenden Welt, als vielmehr dem Zuſtand der Kunſt ſeiner Ausbildung und Richtung nach, zuzuſchreiben. Ich will mich deutlicher erklären.

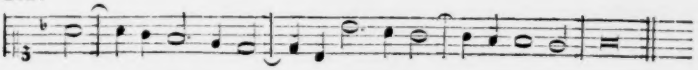
Die Haupturſache des Eigenthümlichen in der Muſik des benannten Jahrhunderts ſcheint die Richtung geweſen zu ſeyn, welche die Ausübung derſelben nahm. Die Componiſten dieſes Zeitalters ſcheinen mit ungefähr auf dem Punkt der Ausbildung geſtanden zu haben, worauf ein junger Menſch ſteht, welcher aus der Schule auf die Univerſität kommt, und in der Logik und Metaphyſik zum erſten Mal etwas von Syllogiſmen hört. Wenn dieſer nur einiger Maßen Anlage zu den philoſophiſchen Wiſſenſchaften oder Wißbegierde hat, ſo wird er ſie zuerſt dadurch zeigen, daß er überall Syllogiſmen aufſucht, ſo wie jene, nachdem ſie erſt einmal etwas von den canoniſchen Nachahmungen, oder von den Mitteln, einen muſikaliſchen Satz zu zergliedern, gehört hatten, überall ihre canoniſche Weisheit anbringen und ſehen laſſen wollten. Obgleich einer jeden vernünftigen Rede ein Syllogiſmus zum Grunde liegen, und in jedem muſikaliſchen Satz, wenn er Einheit ſeiner Theile und ſowohl logiſches als rhythmiſches Verhältniß haben ſoll, eine verſchiedene Verſetzung einzelner Töne enthalten ſeyn kann, ſo würde es doch im erſten Fall lächerlich, unzweckmäßig und pedantiſch ſeyn, überall Schlüſſe in ſtrenger Form machen zu wollen, ſo wie im zweyten Fall die Sucht überall förmliche Canones oder nur einzelne ſtrenge canoniſche Nachahmungen unter den verſchiedenen Stimmen anbringen zu wollen, der freyen leichten Fortſchreitung des Geſangs hinderlich wird, und unvermeidlich auf Zwang und Schwerfälligkeit führt.

Durch dieſe Umſtände ſcheint eine Haupteigenthümlichkeit in den alten Melodien entſtanden zu ſeyn, welche der häufige Gebrauch der ſo genannten Rückungen oder Syncopationen iſt. Die Noth zwang unſere Vorfahren zu dieſem häufigen Gebrauch. Wenn der canoniſchen Nachahmung in allen

Stimmen ihr volles Schulrecht werden ſollte, ſo mußten ſich die dagegen ſtehenden Stimmen drehen und wenden, wie ſie konnten, nicht wie ſie ſollten, um zu rechter Zeit an gewiſſen Stellen zu ſeyn, an welchen ſie des Zuſammenklangs wegen nöthig waren. Alle alten Contrapunktiſten haben daher die Art mit einander gemein, ihre Melodien durch Rückungen fortſchreiten zu laſſen, bis ſie am Ende der Sätze gleichſam durch einen Sprung in eine Art von förmlichem Schluß gelangen können, der faſt immer durch eine Rückung bewerkſtelligt wird, z. B.

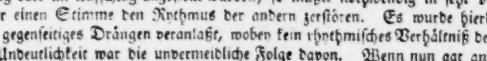


Oder:

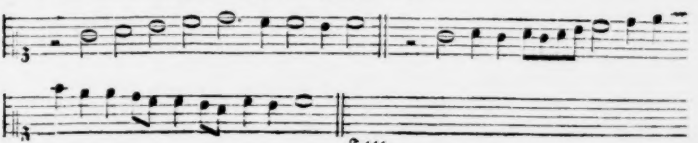


Je ſtrenger nun die canoniſche Nachahmung ſeyn ſollte, deſto größer wurde die Nothwendigkeit ſolche Rückungen zu gebrauchen.

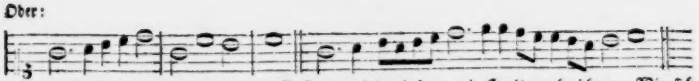
Aus derſelben Urſache konnten die alten Contrapunktiſten ihren Werken auch diejenige Deutlichkeit noch nicht geben, welche aus dem rhythmiſchen Verhältniß der einzelnen Theile entſteht. Da die Nachahmungen bald enge bald weit, bald in gleichen Taktzeichen bald in ungleichen, das heißt: bald im Niederſchlag bald im Aufſchlag angeſtellt wurden, ſo mußte nothwendig in ſehr vielen Fällen der Rhythmus der einen Stimme den Rythmus der andern zerſtören. Es wurde hierdurch unter den Stimmen ein gegenſeitiges Drängen veranlaßt, wobei kein rhythmiſches Verhältniß derſelben beſtehen konnte, und Undeutlichkeit war die unvermeidliche Folge davon. Wenn nun gar an ſolchen Stellen dieſer Melodien, wo keine Sylben auszuſprechen waren, die ſimpeln Töne noch mit Laufwerk verziert wurden, wie es die älteſten Sänger gemacht haben ſollen, ſo muß eine ſolche Compoſition äußerſt unverſtändlich geworden und ſonderbar anzuhören geweſen ſeyn. Coclicus giebt viele ſolcher Verzierungen an, die Joſquin gelehrt haben ſoll. Um die Art derſelben zu zeigen, will ich dem Leſer wenigſtens einige mittheilen. Folgender einfache Satz ſollte nach Joſquins Lehre auf die nebenſtehende Art verziert werden:



Man verkräuſelte ſogar ganze Phraſen auf ſolche Art, z. B.



Oder:



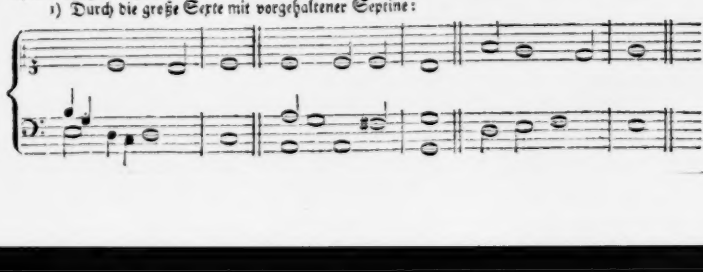
Dieſe Verkräuſelung ſoll ebenfalls Joſquin gelehret haben, wie Cocliceus berichtet. Wie ſich dieß mit der oben erzählten Geſchichte von ihm reimen läßt, nach welcher er ſich über eine Coloratur ſo ſehr ereifert haben ſoll, die ein Sänger in einer ſeiner Compoſitionen anbrachte, weiß ich nicht zu ſagen, aber das weiß ich, daß ſo geſungene Stücke ſonderbar geklungen haben, und höchſt unverſtändlich geweſen ſeyn müſſen.

Was die obigen Umſtände noch nicht undeutlich machten, that nun die Art, wie die alten Componiſten mit ihren Texten umgingen. Ob eine kurze Sylbe auf eine lange Note, oder eine lange auf eine kurze kam, ſcheint ſie gar nicht bekümmert zu haben. Da ſie ihre Sätze ſehr gern enge nachahmten, und ſehr häufig, ja am häufigſten in entgegen geſetzten Taktzeiten, ſo mußte nothwendig diejenige Sylbe, welche in einer Stimme auf die gute Taktzeit oder auf den Niederſchlag fiel, in einer andern auf die ſchlechte Taktzeit fallen, folglich einmal kurz, das andere Mal lang gebraucht werden. Dieſer Fall findet ſich in allen vorher gegebenen Proben ſehr häufig, und iſt ſelbſt in den beyden Stücken von Iſaac und Mahu, die in andern Rückſichten ſo entſchiedene Vorzüge haben, nicht vermieden worden. Da dieß in der Mutterſprache geſchah, ſo iſt gar nicht zu verwundern, daß es noch weit häufiger in Compoſitionen über lateiniſche Texte, die die wenigſten Componiſten verſtanden, geſchehen mußte. Johann Mouton wenigſtens verſtand die lateiniſche Sprache gewiß nicht, denn er mußte mit Glarean durch einen Dollmetſcher reden.

Dieſe unrichtige und unnatürliche Behandlung des Textes iſt wahrſcheinlich eine Haupturſache geweſen, warum einige gelehrte Männer der frühern Jahrhunderte, welche die Sprache hinlänglich verſtanden, und ſie im Munde der Sänger ſo jämmerlich verhunzen hörten, überhaupt an der neuen Compoſitionsart keinen Geſchmack finden konnten.

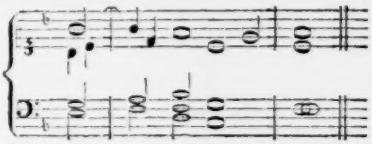
In Rückſicht auf die Harmonie der älteſten Contrapunktiſten iſt zu bemerken, daß auch ſie gleich den einzelnen Melodien, noch in ſehr ſchweren Feſſeln einhergehen mußte. Da ſie aus der Verbindung einzelner Melodien entſtand, ſo iſt leicht zu begreifen, daß ſie gerade ſo vielmal ſchwerfälliger ſeyn mußte, als ſie einzelne ſchwerfällige Melodien mit einander in ein Ganzes verband. Wenn alle einzelne Theile unfließend ſind, wie könnte das daraus zuſammen geſetzte Ganze fließend werden? Man wird daher finden, daß in den meiſten gegebenen Proben nur bey den ſo genannten förmlichen Schlüſſen eine deutliche und wohlklingende Harmonie zu finden iſt. Von dieſen Schlüſſen aber muß ich ſagen, daß ſie häufig ſehr ſchön und rein, auch oft vielleicht durch Zufall oder Noth ſo gewendet ſind, daß ſie noch in neuern Zeiten nachgeahmt zu werden verdienten. Es thut dem Ohre wirklich wohl, wenn es nach vielen ſchwerfällig verwebten Accorden nun auf einmal lichtvolle und deutliche Harmonien zu hören bekommt. Folgende Arten förmlicher Schlüſſe waren den alten Contrapunktiſten vorzüglich eigen:

1) Durch die große Sexte mit vorgehaltener Septime:

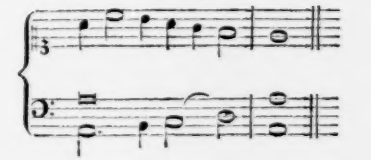


2) Durch den vorgehaltenen Sextquinten-Accord:

3) Durch den vorgehaltenen Quintquarten-Accord:

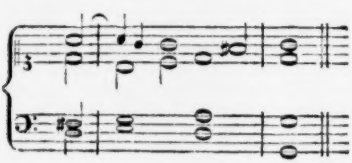


4) Durch reine Hauptaccorde beſonders am Ende:



5) Durch den vorgehaltenen Nonen-Septimen- und Quarten-Accord, wie bey **Brumel**, welcher dieſen Schluß beſonders geliebt zu haben ſcheint:

6) Am häufigſten war endlich folgende Art von Formal-Schluß:



der meinem Gefühl nach ſehr viel Kirchenmäßiges und Feyerliches hat.

Ueber die Intervallen, deren ſich die alten Contrapunktiſten abſichtlich und mit wirklichem Bewußtſeyn bedient haben, kann wenig mit Zuverläſſigkeit geſagt werden. Die gewöhnlichen in der diatoniſchen Scala liegenden Intervallen haben ſie ſämmtlich gebraucht; chromatiſche aber nicht, wenn man die zufällig erhöheten Semitonia modi nicht etwa chromatiſch nennen will. Aus dieſen Intervallen haben ſie auch alle Accorde, diſſonirende und conſonirende, ſo weit ſie in der diatoniſchen Scala liegen, zuſammen geſetzt, und den Gebrauch davon gemacht, den ihnen die Umſtände erlaubten. Die etwas ſeltnern diſſonirenden Accorde ſind ihnen aber höchſt wahrſcheinlich mehr entwiſcht, als mit freyer Willkühr und mit Vorbewußt gewählt worden. Wenn ſie ſich durch ihre canoniſche Nachahmungen durchzudrängen hatten, ſo mußten ſie es wohl machen, wie es werden wollte, oder mit Luther zu reden, ſie mußten thun, was die Noten wollten. Man kann daher nicht ſagen, was für Intervalle ſie gebraucht haben würden, wenn ſie nicht in ſolchen Nöthen geweſen wären, und noch weniger kann man beſtimmen, welcher von den älteſten Contrapunktiſten dieſen oder jenen Accord zuerſt gebraucht, und dadurch die Harmonie bereichert und erweitert habe. So lange der Gebrauch der Accorde ſich auf den Grenzen der diatoniſchen Scala einſchränkt, ſind überhaupt kaum merkwürdige Fälle denkbar; man hat es mit lauter bekannten Tönen zu thun, deren mögliche con- oder diſſonirende Verbindungen durch das bloße Ohr beſtimmt werden können, und zuverläſſig nie durch andere Mittel beſtimmt worden ſind. Ganz anders verhält ſichs mit den fremden, ungewöhnlichen Intervallen, zu deren Gebrauch man vor der Vermiſchung der Tongeſchlechte und vor der daraus entſtandenen nähern Kenntniß derſelben nicht gelangen konnte. Hieher gehören alle ſo genannte übermäßige und verminderte Intervallen. Derjenige, der die übermäßige Serte zuerſt brauchte, that ſchon ſehr viel; wer es aber zuerſt wagte, die Umkehrung derſelben, nehmlich die verminderte Terz anzubringen, that ungleich mehr, denn dieſe Anwendung mußte durch Scharfſinn, durch völlige Ueberſicht des Verhältniſſes aller Intervallen unter einander bewerkſtelligt werden. Eben ſo iſt es mit dem Gebrauch und der Anwendung anderer Intervallen von dieſer ungewöhnlichen Art. Unſere alten Contrapunktiſten konnten auf ſolche Dinge gar nicht kommen, weil ſie an die alten Kirchentonarten gebunden waren, welche eigentlich gar keine Vermiſchung leiden, und wobey alle Modulation bloß auf die innern Grenzen derſelben eingeſchränkt iſt. Daher wurden alle dieſe Intervallen und Accorde erſt dann in Gebrauch gebracht, als die urſprünglichen acht, und nachherigen zwölf Glareaniſchen Kirchentonarten nach langen Kämpfen endlich, ihrer innern Einrichtung nach in zwey, nehmlich in eine Dur- und in eine Moll-Tonart, ihren übrigen Verſchiedenheiten nach (in Rückſicht auf Höhe und Tiefe) aber in 24, nehmlich in zwölf Dur- und in zwölf Moll-Tonarten verwandelt wurden. Da dieſe Verwandlung nicht anders als

durch Vermiſchung des diatoniſchen und chromatiſchen Klanggeſchlechts bemerkſtelligt werden konnte, ſo folgt von ſelbſt daraus, daß auch die ungewöhnlichen chromatiſchen Intervalle nicht ohne dieſe Vermiſchung in Anwendung kommen konnten, daß es daher gar nicht zu verwundern iſt, wenn unſere Vorfahren bis zum Anfang unſers jetzigen Jahrhunderts nichts von ihnen gewußt haben.

Zweyter Abſchnitt.

Vom geiſtlichen und weltlichen Gebrauch der neuen Muſik-Art überhaupt.

I.

Vom geiſtlichen Gebrauch derſelben insbeſondere.

§. 51.

Daß in den nächſten Jahren nach Guido die erſten Spuren der Harmonie oder das damalige ſo genannte Organum auf den Choralgeſang noch keinen ſolchen Einfluß haben konnte, um zur Verbeſſerung deſſelben etwas beyzutragen, iſt leicht zu begreifen, da es ſelbſt noch ſo vieler Verbeſſerungen bedurfte. Allein nach Franco's Zeiten fing man doch ſchon an, Gefühl für harmoniſche Beziehungen der Töne zu bekommen, und dieſem Gefühl gemäß, mit den gangbaren Kirchenmelodien bisweilen einige Veränderungen vorzunehmen. Dieſe Veränderungen erſtreckten ſich jedoch meiſtens nur auf einzelne Töne und vorzüglich auf die Schlüſſe, ſo daß man, anſtatt daß manche Melodien vorher durch ſteigende oder fallende Secunden in den Schlußton gingen, nun ſteigende oder fallende Terzen dazu gebrauchte. Le Beuf (Traité hiſt. et crit. ſur le chant eccleſ. Kap. 6.) führt ſolche Fälle aus alten Breviarien an. Da ſie aber theils nicht von beſonderer Wichtigkeit ſind, theils auch leicht von jederman verſtanden werden können, ſo iſt hier nicht nöthig, ihrer näher zu erwähnen. Die Beyſpiele, welche im vorhergehenden Kapitel von einigen Kirchenmelodien gegeben worden ſind, zeigen indeſſen deutlich genug, wie nöthig es war, Veränderungen dieſer Art mit ihnen vorzunehmen, wenn ſie wirkliche Melodien werden ſollten, in welchen die einzelnen Töne durchaus nichts anderes als eine Zergliederung zuſammen gehöriger, das heißt, in Accorden liegender oder auf Accorde gegründeter Töne ſeyn können, die des fließendern Zuſammenhangs wegen mit einigen durchgehenden Tönen vermiſcht werden. Wenn ſich gleich in dieſen erſten Zeiten der Harmonie die genannten Beziehungen bloß auf die Schlüſſe erſtreckten, wobey ſie allerdings am fühlbarſten ſind, ſo iſt doch dadurch der Weg gebahnt worden, allmählich, ſo wie die Kenntniß der Harmonie ſelbſt verbreiteter wurde, immer mehr ſolcher Beziehungen in die Kirchenmelodien zu bringen, bis ſie endlich, freylich erſt nach Jahrhunderten diejenige Beſchaffenheit erhalten haben, in welcher wir ſie jetzt kennen, und in welcher ihnen eine ſehr reine vierſtimmige Harmonie angepaßt werden kann. Ich möchte den Harmoniſten ſehen, der im Stande wäre, die Melodien in Guido's Zeitalter mit einer ſolchen Harmonie

zu verſehen. In Frankreich ſollen nach Le Beufs Meinung (Loc. cit.) dieſe Veränderungen zuerſt in Sens aufgekommen, und ſodann von einem Jean Couſin weiter verbreitet worden ſeyn. Daher mag es auch wohl kommen, daß die Sänger von Sens in den frühern Jahrhunderten unter den übrigen Franzöſiſchen Sängern am berühmteſten waren. Im dreyzehnten Jahrhundert galt le Chanteur de Sens ſo viel als in den Zeiten Carls des Gr. ein Cantor Romanus [146].

Zu einer andern Verbeſſerung des Kirchengeſangs gab die Erfindung der Menſuralmuſik Anlaß. Da der Kirchengeſang um dieſe Zeit ſchon bloß in den Händen der dazu angeſtellten Sänger war, und das Volk keinen Theil daran nehmen durfte, ſo war es leicht, das neu erfundene Zeitmaß in den Tönen auch den einfachen Choralmelodien zu gute kommen zu laſſen. Man hatte vorher kaum lange und kurze Sylben unterſchieden, wie es faſt noch in unſern Zeiten im allgemeinen Kirchengeſang der Fall iſt: aber der Geſchmack an abgemeſſenen Geſängen war im vierzehnten Jahrhundert ſchon ſo verbreitet, daß man Luſt bekam, ſolche abgemeſſene Geſänge auch in die Kirche einzuführen. Man bediente ſich dazu hauptſächlich der ſo genannten Proſen, und beobachtete darin zwar noch keinen eigentlichen Takt, gab aber doch den Sylben verhältnißmäßige längere und kürzere Töne, bis man endlich ſogar mehrere von den alten Versmaßen gebrauchte. Le Beuf meint, das Sapphiſche Versmaß ſey am meiſten gebraucht worden. Lange müſſen indeſſen dieſe metriſchen Geſänge nicht gedauert haben, weil ſie Urban VIII. erſt im ſiebenzehnten Jahrhundert wiederherſtellen mußte [147].

Auch in Deutſchland müſſen ſie ſchon ſehr frühe eingeführt geweſen ſeyn, denn Le Beuf ſagt ausdrücklich (Loc. cit. pag. 105.) parceque dans l'Allemagne comme dans la France ces ſortes de piéces furent fort goutées, et vraiſemblablement plus qu'en Italie. Vielleicht hat ſich auch die Wiederherſtellung derſelben durch Urban VIII. nur auf Italien bezogen, da ſie wenigſtens in Deutſchland im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts noch in vollem Gebrauch waren, wie wir ſchon aus einer Probe des Cochläus (S. 159.) geſehen haben und aus den Melodien ſehen können, welche Lucas Loſſius ſeinem muſikaliſchen Lehrbuche unter dem Titel: Melodia ſex generum carminum uſitatiorum etc. angehängt hat. Die Probe des Cochläus kann einen Begriff von der eigentlichen Beſchaffenheit ſolcher metriſchen Geſänge geben; es würde alſo unnöthig ſeyn, hier mehr davon zu ſagen oder anzuführen zu wollen.

§. 52.

Obgleich der angeführte doppelte Einfluß der neuen Muſikart auf die Kirchengeſänge noch ſehr unbeträchtlich war, und ein wahres Kennerauge, ſo wie es Le Beuf in dieſem Falle hatte, dazu gehört, um ihn zu bemerken, auch häufige Klagen dagegen geführt wurden, weil ſie von vielen Kirchenvorſtehern, ſo wie alle Neuerungen, als Verfälſchungen des ächten Kirchengeſangs angeſehen wurden, ſo konnten doch dieſe einmal in Gang gebrachten Veränderungen nicht gehindert oder aufgehalten werden.

Am meiſten trugen zu ſolchen Verbreitungen die Singſchulen bey. So lange irgend eine Verbeſſerung, Veränderung oder Erweiterung in Wiſſenſchaften und Künſten beym Unterricht der Jugend noch nicht als Regel angeſehen wird, kann ſie nur ſehr langſam verbreitet werden. Wer dem Urheber derſelben nahe genug iſt, kann ſie bemerken, und allenfalls, wenn ſie ihm wichtig genug ſcheint, oder wenn ihn nicht Eigenſinn, Neid ꝛc. daran hindert, ſie annehmen. Allein es hängt von ſeinem freyen Willen und von dem Grad der Kenntniſſe, welchen er ſich in der Sache erworben hat, ab, ob er ſie

146) S. Mercure de France vom Jahr 1734. Monat Febr. S. 216.

147) Gerbert de cantu et muſica ſacra Tom. II. pag. 271.

annehmen oder verwerfen will. Da nun Verſchiedenheit der Kenntniſſe nothwendig auch Verſchiedenheit der Meinungen und Begriffe hervorbringen muß, folglich der eine gut findet, was der andere tadelt und ſo umgekehrt, ſo kann auf einem ſolchen Wege nie eine große Verbreitung nützlicher Erfindungen und Verbeſſerungen erwartet werden. Durch Schulen hingegen, wenn die Lehrer nicht ſelbſt verwöhnt, und eigenſinnige Anhänger alter hergebrachter Lehrmethoden ſind, werden ſie einer ganzen Gegend zugleich als Regel bekannt, und ihre Annahme findet nicht den hartnäckigen Widerſtand, den ſie außer ihnen zu bekämpfen haben.

Von den frühern Einrichtungen ſolcher Singſchulen iſt ſchon weitläuftig im zweyten Kapitel geredet worden. Die Zahl derſelben war aber in den erſten Jahrhunderten nach Carl dem Großen, noch bey weitem nicht hinreichend, eine allgemeine Verbreitung des guten Kirchengeſangs zu bewirken. Man hatte ſie nur bey den vornehmſten biſchöflichen und Hofkirchen. Nach und nach vermehrten ſie ſich aber ſo, daß ſie auch den ſolchen Stadtkirchen angelegt wurden, die reich genug waren, um die Koſten derſelben tragen zu können, oder die ſo ausgebreitete Gemeinden hatten, daß die Singſchüler durch die Meſſen, Proceſſionen ꝛc. unterhalten werden konnten. Doch bezog ſich der muſikaliſche Unterricht in den meiſten dieſer Schulen noch lange Zeit bloß auf den Choralgeſang, und nur die ſo genannten Hofſingſchulen (ſcholae palatinae) ſcheinen fürs erſte den künſtlichern Figuralgeſang, nach ſeiner damaligen Beſchaffenheit angenommen zu haben. Daher hatten auch dieſe Schulen ſtets die künſtlichſten Sänger, welchen der Geſang der ſchwerſten Stücke in den Kirchen aufgetragen wurde, die man auch bisweilen in andere Kirchen verſchrieb, wenn ein hohes Feſt recht feyerlich begangen werden ſollte. Der Vorzug dieſer Hofſingſchulen und die große Meinung von ihnen und der darin üblichen Singart hat ſich ſo lange erhalten, daß man ſogar noch im ſechzehnten und im Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts eine Figuralcompoſition mit den Benwörtern more palatino (nach Hofart) bezeichnete. Johann Peter Sweling aus Holland, welcher nur Meyſter Jan genannt wurde, hat viele ſolcher Stücke more palatino gemacht, von welchen im folgenden Bande einige mitgetheilt werden ſollen.

Selbſt in den Singſchulen mancher biſchöflichen Kirchen erſtreckte ſich der Unterricht noch lange Zeit bloß auf den Choralgeſang, und nur in ſolchen nahm man auch den Figuralgeſang an, wo der Biſchof oder der Prälat ein Liebhaber oder Kenner deſſelben war. So blieb es bis ins funfzehnte Jahrhundert, um welche Zeit der Figuralgeſang erſt anfing, allgemeiner gelehrt, und nach und nach in mehrern Kirchen eingeführt zu werden. Wer ſich einen recht anſchaulichen Begriff von dem Zuſtande der Schulen überhaupt machen will, die vom dreyzehnten Jahrhundert an hin und wieder, beſonders in Deutſchland errichtet worden ſind, wird ſeine Wißbegierde am beſten aus Beyſchlags Verſuch einer Schulgeſchichte der Reichsſtadt Nördlingen, und aus Ruhkopfs Geſchichte des Schul- und Erziehungsweſens in Deutſchland ꝛc. befriedigen können. Daß die Muſik, welche in den frühern Zeiten um des gottesdienſtlichen Geſangs willen ſtets eine Hauptlection in den Schulen war, nicht beſſer gelehrt wurde, als andere Schulkenntniſſe, ergiebt ſich aus manchen noch vorhandenen alten Schulordnungen.

Um jedoch etwas genauer anzugeben, worin der Muſikunterricht in den Deutſchen Schulen vom funfzehnten Jahrhundert an, nachdem die Figuralmuſik ſchon hin und wieder verbreitet war, meiſtens noch beſtanden habe, will ich einige Stellen aus einigen Nördlinger Schulordnungen anführen, welche Beyſchlag in ſeiner Schulgeſchichte mitgetheilt hat. Die älteſte Ordnung aus dem funfzehnten Jahrhundert beſtimmt bloß, daß Freytags Nachmittags ein gemeiner Akt in Muſica ſeyn ſoll, „umb das „die Schüler ihres Cantumbs deſto fleißiger ſollen bedacht werden.“ Die zweyte vom Jahr 1505. ſetzt hinzu: daß die Muſik „auch anderweit zu andern Tagen einen gemeinen Akt haben ſoll.“ In

der dritten (das Jahr derſelben iſt nicht angegeben) ging man wieder zur erſten Einrichtung zurück, weil die zweyte Einrichtung in den übrigen Lectionen eine Störung verurſacht haben ſoll. Man blieb alſo beym Freytage, an welchem nach dem Veni creator und andern Schulgeſängen, die Muſik eine oder eine halbe Stunde reſumirt und exercirt wurde, wie ein jeder Knabe nach Geſtalt ſeiner Jugend und Schicklichkeit fähig war. In dieſer Singſtunde übte man vornehmlich den ſonntäglichen und künftigen Wochengeſang, und zwar ſo, daß man jeden Knaben zu dem anhielt, wozu er nach ſeinem Alter und ſeinen Fähigkeiten geſchickt war. „Nemlich die Aelteſten zu dem Gradual, die andern zu den Antiſonen, zur Intonirung der Pſalmen und zum Singen der Ymnen und desgleichen „Verſiculiren und Benediciren.“ Der Grund, warum dieſe Einrichtung gemacht worden, heißt: „Damit die Jungen mit den zunemenden Auſſteigen und mit zween drey oder vier gebraucht, und die „andern verſäumt wurden, umb daß ſie mit der Zeit muſicam uſualem als wol als artificialem begreifen auch cantum in menſuries.“ Man ſieht hieraus, daß man zwar auf den Figuralgeſang dachte, und ihn um dieſe Zeit ſchon kannte, aber nur ſehr ſparſamen Gebrauch davon machte.

In einer vierten Schulordnung vom Jahr 1522. wird der auſſteigende Unterricht in der Muſik noch beſtimmter angegeben. Vorher wurden die ſämmtlichen Schüler in der beſtimmten Stunde in der Muſik unterrichtet, deren Anzahl zu groß war, als daß ſie in einer ſo kurzen Zeit etwas ordentliches hätten lernen können. Nun aber theilte man ſie in drey Haufen ab, deren jeder an den Nachmittagen des Sonnabends und der Feyerabende beſonders unterrichtet werden ſollte. Die beyden erſten Klaſſen wurden in eine gezogen und vom Schulmeiſter auf folgende Art unterwieſen. „In der „erſten halben Stunde (heißt es) ſoll er ihnen in der Muſica die nothdürftigſten Anfänge der Stimmenverwandlung und Tönung beym kürzeſten eröfnen, und ſie über den nächſtvorangegangenen Unterricht wohl befragen. In der zweyten halben Stunde ſoll er Ihnen die Text aller Geſäng, ſonderlich für die Veſper den gewöhnlichen Geſang eines Reſponſoriums und einer Antiphon von der „Zeit für das Morgenambt aber die Introitus, alleluja, tracts, oder Sequenz, Offertoriums und „Comuns ſchleinig und allein aus den Geſangbüchern verdeutſchen. Darauf in der zweyten Stund „ſoll er dieſe verdeutſchte Geſänge nach vnddericht der muſik ſolmiſiren vnnd Inen die Fell der Tön „züchtiglichen bedeuten, vnnd nachmals mit Inen meſſiglichen vnnd nit zu ſchnell [illegible] oder nider mit „Fleiß ſingen.“

Den Schülern der dritten Klaſſe ſollte an den nehmlichen Tagen der Baccalaureus „eine halbe „Stunde etwas von den Geſängen Et in terra, Patrem, Sanctus, und Agnus, allein bey dem Text „verdeutſchen. In der andern halben Stunde ſollte er ſie die claves in der Hand nach der leiter der „Muſik wohlberichten, und die übrige Zeit ſie die Yms und das Benedicamus für die Veſper, und „das Kirieleiſon, Sanctus und Agnus, nach Gewohnheit der Zeit und der Kirchen wohl ſingen leheren. Den jungen Kindern der vierten Klaſſe endlich, die den Donat lernen leſen vnnd Buchſtaben, „ſelle der Geſellen einer oder mehr, einen Verſikul und das Benedicanus, buchſtabiren, leſen und verdeutſchen laſſen, und ſo viel es durch Uebung geſein mag on ſondere ernſtliche Straf ſingen leren.“

Außer dieſem eigentlichen Unterricht hatten die ſämmtlichen Schüler in der Schule ſelbſt, eine tägliche Uebung im Singen, weil jede Vor- und Nachmittagsſchule mit einem Geſang angefangen und beſchloſſen wurde. Die Schlußgeſänge waren immer einerley, nehmlich Vormittags wurde der ſogenannte Ci-ſi-o-ja-nus, und Nachmittags der Pſalmus de profundis geſungen. Durch den erſten Geſang wollte man ſeit den älteſten Zeiten her die Schüler von Jugend auf mit dem Kalender bekannt machen, weil damals brauchbare Kalender noch ſehr ſelten und koſtbar waren, und man doch, wenn es auch nur um der Kirchenfeſte willen geweſen wäre, damit bekannt ſeyn mußte.

§. 53.

§. 53.

So und nicht anders ſah es mit dem muſikaliſchen Unterricht im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts noch in den meiſten Schulen Deutſchlands aus. Wenn man hierin die Einrichtung einer kennt, ſo kennt man die Einrichtung aller. Sie wurden alle von einerley Geiſt belebt, vom Geiſt des Zeitalters. Jedoch müſſen die Schulen zweyer Deutſchen Städte hiervon ausgenommen werden, die ſich den vorhandenen Nachrichten nach vor vielen andern nicht weniger reichen und blühenden Städten hierin ſehr ausgezeichnet haben. Die eine iſt Augsburg und die andere Lüneburg. Da dieſe Auszeichnung beyder genannten Städte beweiſt, daß die Figuralmuſik nicht bloß im ſüdlichen, ſondern auch im nördlichen Deutſchland ſehr frühen Eingang gefunden habe, ſo verdient näher davon geredet zu werden.

Paul von Stetten der Jüngere erzehlt in ſeiner Kunſt- Gewerb- und Handwerksgeſchichte der Reichsſtadt Augsburg (S. 524.), daß in der Singſchule bey St. Anna in Augsburg noch eine Sammlung von Cantionen und Motetten von den damals lebenden berühmten Niederländiſchen Kirchencompouiſten mit vier Stimmen ohne Inſtrumente aufbewahrt werde, auf welcher die Jahrzahl 1458 ſteht, und welche ein Hanns Heinrich Herwort beſeſſen und vermuthlich dahin gebracht hat. Es iſt ſehr Schade, daß die Namen der Componiſten nicht angegeben ſind, die aller Wahrſcheinlichkeit nach in der Sammlung bemerkt ſeyn werden. Man ſieht indeſſen doch wenigſtens ſo viel daraus, daß die Figuralmuſik ſchon in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in Augsburg bekannt war, und wahrſcheinlich in der genannten Singſchule ſchon gelehrt worden iſt, auch vielleicht ſchon in der dazu gehörigen Kirche eingeführt war. Nicht weniger beweiſt dieſer Umſtand aufs neue, daß dieſe neue Kunſt am erſten von den Niederländern ausgeübt und im übrigen Europa verbreitet worden iſt. Denn Augsburg ſtand um jene Zeit nicht bloß mit Niederländiſchen Städten, ſondern auch mit Italiäniſchen, vorzüglich aber mit Venedig in ſo ausgebreitetem Handlungsverkehr, daß gewiß auch Italiäniſche Compoſitionen von dieſer Art dahin gekommen ſeyn würden, wenn ſie ſchon vorhanden geweſen wären. Sogar in einer 70 Jahre ſpäter, nehmlich im Jahr 1520 erſchienenen Sammlung ſolcher Cantionen und Motetten, welche Grimm und Wirſung beſorgt haben, die aber nicht mit gegoſſenen und zuſammen geſetzten Notentypen gedruckt, ſondern in Holz geſchnitten waren, kommt noch keine Compoſition eines Italiäners vor, ſondern bloß von Niederländiſchen, Deutſchen, und Franzöſiſchen Componiſten, nehmlich von Heinrich Iſaac, (welcher als Capellmeiſter Maximillians I. angegeben wird) Joſquin de Pres, Peter de la Rue, Ludwig Senfel, Jacob Hobrecht und Mouton. Die Verleger nennen dieſes Werk: Opus laboriosiſſimum immodicaeque expenſae, woraus ſich ſchließen läßt, daß ſie um ſo großer Arbeit und Koſten willen gewiß das Beſte aller Nationen darin aufgenommen haben werden, was vorhanden war. Die Zuſchrift dieſes Werks iſt an den damaligen Cardinal Lang gerichtet, der als ein beſonderer Liebhaber und Beförderer der ſchönen und künſtlichen Muſik gerühmt wird, und der berühmte Gelehrte, Conr. Peutinger hat die Vorrede dazu geſchrieben.

Ein lübeckiſcher Superintendent J. H. Goetze hat im Jahr 1708. Elogia Germanorum quorumdam Theologorum ſaeculi XVI et XVII. geſammelt und herausgegeben, worunter ſich auch eine *Oratio de Luca Loſſio* etc. (148) befindet, welche von Lucas Bacmeiſter aus Lüneburg beym An-

148) Oratio de *Luca Loſſio*, ſtudiorum iuuentutis ſedulo et felici formatore, annis 50 in Schola inclytae urbis Luneburgae etc. Habita a Luca Bacmeiſtero, Luneburgenſi, cum Rectoris munus ei imponeretur in Academia Roſtochienſi, die 21 Oct. 1585.

tritt eines Prorectorats zu Rostock 1585 gehalten wurde. In dieser Oration wird erzählt, daß Lossius einen Onkel hatte, der ihn studiren ließ. Dieser Onkel hieß Johann Heine, war Rector an der Johannis Schule zu Lüneburg, und der erste, welcher die Figuralmusik in dieser Schule lehrte und in der dazu gehörigen Kirche im Jahr 1516 einführte. Vorher (wird weiter erzählt) war in diesen Gegenden keine oder nur selten eine Figuralmusik zu hören, man gebrauchte bloß den Choral- oder so genannten Gregorianischen Gesang [149]. In Nürnberg und andern großen Städten des südlichen und nördlichen Deutschlands, die schon vom dreyzehnten Jahrhundert an durch Handlung blühend zu werden anfingen, und eben so wie Augsburg einen ausgebreiteten Handelsverkehr hatten, ist wahrscheinlich die neue Musikart eben so früh, wenigstens nicht viel später eingeführt worden; allein wenige Geschichtschreiber derselben haben es der Mühe werth geachtet, ihrer besondere Erwähnung zu thun. Von Nürnberg berichtet indessen Wagenseil, daß sich schon sehr frühe die Marienkirche vor andern Kirchen hierin ausgezeichnet habe. Der Bau derselben wurde im Jahr 1355 auf Kosten Kaiser Carls *IV.* angefangen. Die Zeit aber, wenn die neue Musikart darin eingeführt wurde, ist nicht angegeben, fällt aber wahrscheinlich in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, weil 1462 der Bau dieser Kirche verschönert worden ist. „Habet hoc templum (sagt Wagenseil) id peculiare, quod in eo, diebus Dominicis Festisque harmonicum ex humana voce, ac instrumentis musicis, concentum suavissimum audire licet, qui, a reliquis templis, ut ipse populus sacris cantionibus operetur, et omnis anima Dominum collaudet, fere exsulat" [150]. Wie selten überhaupt im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die Figuralmusik in vielen nicht unbedeutenden Deutschen Städten gewesen seyn muß, läßt sich daraus abnehmen, daß wenn einmal eine Hochzeit oder Leiche damit begangen wurde, man es als einen außerordentlichen Fall in den Chroniken bemerkte. In der Memminger Chronik heißt es auf das Jahr 1572. „Als N. mit N. Hochzeit bey St. Martin in der Kirche hielt, hat man den Hochzeit-Psalm währender Einsegnung, und bis man gar aus der Kirchen hinaus kommen ist, *Figuraliter* gesungen."

§. 54.

Die bisherige Einrichtung des Musikunterrichts in den Schulen konnte zwar zur Bildung erträglicher Choralsänger hinreichen, da die Anzahl der Melodien nicht so groß war, daß sie von den Knaben nicht leicht durch bloßes Hören hätten auswendig gelernt werden können. Dieß war die Musica usualis der frühern Zeiten, die den meisten Verordnungen nach wenigstens in den Stadtschulen immer als die Hauptsache angesehen wurde. In der ältesten Sächsischen Schulordnung von 1550. heißt es noch ausdrücklich: „die Cantores sollen die Schüler vornehmlich choraliter singen lehren ꝛc. sollen in der Kirche ohne Geschrey mitsingen." In reichen Städten und Kirchen wurden indessen selbst die bloßen Choralgesänge und was sonst dazu gehörte, nicht jedem Schulknaben überlassen; sondern eine gewisse Anzahl von Sängern dazu ausgelesen, die gewöhnlich von der Kirche, oder durch irgend eine Stiftung unterhalten wurden. Bey Cathedral- und Klosterkirchen, so wie in reichen Stadtkirchen konnte eine solche Einrichtung wohl bestehen; allein in weniger reichen Orten, wo man es gern eben

149) Vixerat autem idem *Joannes Heine* antea in urbe Luneburga, ubi supremi collegae officio in Schola functus, *musicam figuralem*, sicut usitate dicitur, *primus docuerat, et in templum divi Joannis Scholae vicinum introduxerat anno Christi 1516.* Nullus enim vel rarus eo tempore Figuralis Musicae usus fuit in hisce Regionibus, sed tantum choralis seu Gregoriani cantus, ut vocant, tametsi in aulis regum et Principum aliquanto ante usurpari coepta est, ex Italia primum, vel ex Anglia, ut quidam arbitrantur, et inde in Belgium allata etc.

150) De civitate Noribergensi commentatio, pag. 68.

ſo gut mit dem muſikaliſchen Gottesdienſt beſtellt haben wollte, mußten andere Mittel zum Unterhalt der Singſchüler aufgeſucht werden. Man fand dieſe Mittel in der Wohlthätigkeit der Bürger, und errichtete ein Chor von Singſchülern, die vor den Häuſern wohlhabender Bürger Chorallieder ſingen mußten, und dafür Geſchenke erhielten, die ſie in den Stand ſetzten, nothdürftig zu leben, und gleich andern Schülern ſich in den Schulwiſſenſchaften zu üben. Dieß iſt der Urſprung unſerer noch an vielen Orten beſtehenden Currenden. Die Zeit ihrer Entſtehung läßt ſich nicht genau angeben; daß ſie aber ſehr alt ſind, läßt ſich aus manchen alten Verordnungen ſchließen, durch welche ſie hin und wieder bald aufgehoben werden ſollten, bald aber zu beſſerer Zucht und Ordnung auf den Straßen verwieſen wurden.

Die Entſtehung der Figuralchöre nahm ungefähr den nehmlichen Gang. Wo Stiftungen vorhanden waren, die urſprünglich bloß für die Gregorianiſchen Kirchengeſänge beſtimmt waren, wurden ſie auf die Figuralgeſänge übergetragen, und zum Beſten des Figuralgeſangs verwendet. Nur hatten die Schüler nun etwas mehr dafür zu lernen als vorher. Wo aber keine Stiftungen waren, und man dennoch ebenfalls Figuralmuſik in den Kirchen haben wollte, mußte hier ſo wie bey den Currenden abermals die Wohlthätigkeit der Bürger in Anſpruch genommen werden, die ſich denn auch deſto lieber in Anſpruch nehmen ließ, je mehr die neue Muſikart Vergnügen machte, und je mehr man noch auf Beförderung und Verſchönerung alles deſſen hielt, was zum öffentlichen Gottesdienſte gehörte. In den Stadtſchulen zog die Errichtung der Figuralchöre auch ein neues Amt nach ſich. Da die bisherigen Cantores nur den Choralgeſang zu lehren gewohnt waren und lehren konnten, ſo mußten nun auch Männer angeſtellt werden, welche die Schüler im Geſang weiter zu bringen, und ſelbſt im Gebrauch und in der Auswahl der Figuralſtücke eine Ordnung und zweckmäßige Einrichtung zu treffen wußten. Es wurden daher nun von den meiſten ſo genannten lateiniſchen Stadtſchulen neben den Choralcantoren auch Figuralcanteren angeſtellt, die den Unterricht der Figuralchöre und die Aufführung der Figuralmuſiken in den Kirchen zu beſorgen bekamen. Bey dem Göttingiſchen Pädagogio muß dieſe Einrichtung ſehr frühe gemacht worden ſeyn, denn ich finde in der Chronik dieſer Stadt, daß **Otto Siegfried Harniſch**, ein muſikaliſcher Schriftſteller und Componiſt im Jahr 1603 ſchon der ſechſte Figuralcantor war. Der erſte, welcher **Iſaac Wucherpfennig** hieß, muß daher nach aller Wahrſcheinlichkeit ſchon am Schluß des funfzehnten oder im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts angeſtellt worden ſeyn[151]). Sonſt ſind die meiſten Einrichtungen dieſer Art, beſonders im nördlichen Deutſchland, erſt nach der lutheriſchen Reformation gemacht worden. Auch die Entſtehung der Figuralchöre in den proteſtantiſchen Gegenden gehört meiſtens erſt in dieſe Zeiten, und war wohl hauptſächlich eine Folge des frommen Eifers, womit **Luther** bey allen Gelegenheiten zur Erlernung der Muſik und zur Verſchönerung des muſikaliſchen Gottesdienſtes ermunterte. Beſtimmt findet man indeſſen die Errichtung derſelben in den Chroniken ſelten angegeben. Bloß die Annales Iuvavenſes in *Chriſt. Franciſc. Paullini* Syntagm. rerum et antiquit. Germanicar. beſtimmen das Jahr, in welchem ein ſo genannteres Chorus Symphoniacus in Eiſenach zuerſt errichtet wurde. Ein Magiſter, **Jeremias Weinrich** (wahrſcheinlich Rektor der Schule) ermunterte ſeine Schüler zur Erlernung der künſtlichen Muſik und errichtete nebſt einem Götze zu dieſem Behuf den Figuralchor. Zuerſt gingen nur vier

151) „Es iſt zu wiſſen (ſagt der Verf. der Göttingiſchen Chronik) daß das Pädagogium zween Cantores gehabt, deren einer in der dritten Claſſe infirmirte, und in der Kirche, wie auch bey den Leichen die Figuralmuſik dirigirte, der andere aber Praeceptor quartae claſſis war, um die Chorallieder zu ſingen. Dieſer Unterſchied iſt vernünftig, und würde mancher gelehrte Mann ſich gern zum Figural Cantore in einer großen Stadt beſtellen laſſen, wenn ihm nicht zugleich mit aufgebürdet würde, hinter allen Leichen herzugehen, und das Amt eines Dorf-Schulmeiſters zu verrichten.“

Schüler in der Stadt herum, und ſangen ihre Figuralgeſänge. Da aber die neue Sache ſowohl den Einwohnern als Fremden außerordentlich gefiel, und für eine wahre Zierde der Stadt und Schule gehalten wurde, wuchs die Anzahl derſelben bald durch den Beytritt der angeſehnſten Bürgers-Söhne bis auf vierzig und mehrere, ſo daß nun die Prediger und Schullehrer, ſo wie einige Bürger nicht mehr nöthig hatten, im Chor zu ſingen, da die Schüler alles verrichten konnten'[152]). Dieß geſchah erſt 1629 in einer Stadt, von welcher der Verfaſſer der Annalen ausdrücklich ſagt: Claruit Semper urbs noſtra muſica. In andern Deutſchen Städten von ähnlicher Größe ſind ſolche Einrichtungen noch ſpäter gemacht worden. Alles ging, wie es der Natur der Sache nach nicht anders möglich war, allmählich, aus den Höfen in die großen Städte, und aus den großen Städten in die kleinen. „Ita (ſagt Baemeiſter in ſeiner Oration de Luca Loſſio, nachdem er von dem Aufkommen der Figuralmuſik an den Höfen geredet hatte) paulatim in urbes quoque majores eadem canendi ratio, per rariorum vocum harmonias ab artificibus concinnatas, introducta fuit."

Wo es an Mitteln zur Unterhaltung der Chorſchüler fehlte, half die Bürgerſchaft wiederum aus der Noth und gab wöchentlich ſo genannte umgehende Frentiſche, die in den frühern Zeiten die Schullehrer ſelbſt genoſſen hatten. (S. Küſters antiquitates Tangermündenſes. Berlin, 1729. III. p. 15.)

§. 55.

Unter allen Einrichtungen, welche in Europäiſchen Ländern durch die neue Muſikart veranlaſſt worden ſind, iſt keine auffallender und empörender als die Caſtration junger Knaben, um die Stimmen derſelben theils zu verſchönern, theils dauerhaft zu machen. Ihr Urſprung iſt ſehr alt. Ammianus Marcellinus nennt die Königin Semiramis als die erſte, welche eine ſo grauſame, die menſchliche Natur beleidigende Operation eingeführt hat.

„Semiramis teneros mares caſtravit omnium prima." Lib. 14. 6.

Aber in den frühern Zeiten ſcheint nicht der Geſang die Veranlaſſung dazu gegeben zu haben, ſondern die Eiferſucht. Man gebrauchte die verſtümmelten Menſchen zu Keuſchheitswächtern, und miſchte ſie gewiſſer Maßen unter die Thiere und ließ ſie wie Löwen und Hunde die Thüren der Großen bewachen. Die Einführung eines andern Gebrauchs derſelben war den chriſtlichen Jahrhunderten, und was am merkwürdigſten iſt, der Kirche vorbehalten'[153])

Denn mitten im Gebiet der Kirche iſt dieſer barbariſche Gebrauch entſtanden, und die meiſten Caſtraten ſind von jeher aus den Staaten des Papſtes gekommen. Kein anderes Land in Europa hat ſich eines ſolchen Verbrechens gegen die menſchliche Natur bloß um eines Ohrenkitzels willen ſchuldig gemacht, als Italien. Ein witziger Deutſcher Schriftſteller (Wekhrlin in ſeinen Chronologen

152) *M. Ierem. Weinrich* vero (es war vorher von der Eiſenachiſchen Currende die Rede, von welcher auch Luther in ſeiner Jugend ein Mitglied war) ſtimulum dederunt reliquis diſcentibus ad excolendam elegantiorem muſicam, cum *Goetzio* chorum ſymphoniacum inſtituit. Ambulabant primum quatuor ſcholares, *modulantes* per urbem. Quae res nova mire placuit domeſticis exteriſque, ut *Goetzius* aliquando diligentius auſcultans, manantibus genis Deo egerit gratias pro ſingulari hoc ſcholae urbiſque ornamento. Crevit poſtea numerus, aſſociatis etiam honeſtiorum civium filiis, quadragenario interdum major, ut non amplius miniſtri eccleſiae ſcholaeque unà cum civibus nonnullis opus habuerint ia choro hymnos decantare, cum ſcholares omni ſatisfecerint vero. Annal. Iſnacen. 1625.

153) La grande tuerie s' etablit dans les Etats du Pape, Prince qui n'a jamais fait un grand cas de la population. Sa monarchie etoit deja remplie d' eunuques célibataires qui faiſoient voeu de n' etre point hommes, et qui le rompoient ſouvent. *La Brigandage de la Muſique Italienne, pag. 48.*

B. 1. S. 174.) iſt der Meinung, die Erfindung der Mönche, die er unoperirte Caſtraten nennt, habe zu dieſer Neuerung in gewiſſer Art bey den Italiänern die Bahn bereitet.

Die Zeit dieſes Gebrauchs iſt nicht genau zu beſtimmen, aber er ſcheint auf alle Weiſe älter zu ſeyn, als diejenigen glauben, die ihn erſt ins ſechzehnte Jahrhundert ſetzen. Socrates und Sozomenus (ſ. Seite 143.) berichten ſchon, daß ein gewiſſer Briſo, Eunuch der Auguſta, Vorſteher und Lehrer der Sänger war. Obgleich nicht auszumachen iſt, ob er um der Stimme willen verſtümmelt wurde, ſo iſt doch wahrſcheinlich die dadurch entſtandene Dauerhaftigkeit, vielleicht auch die Schönheit derſelben die Urſache geweſen, ihn zum Lehrer und Vorſteher der Sänger zu machen. Der h. Cyprian erzählt auch, daß man zu Rom die Pantomimen einer ähnlichen Operation unterworfen habe, um den Körper derſelben recht biegſam und weich zu erhalten [134]). Aus dieſen Umſtänden läßt ſich muthmaßen, daß der Gebrauch dieſer Operation zur Erhaltung einer jugendlichen Stimme und jugendlicher Biegſamkeit des Körpers zwar ſchon lange vorhanden, aber noch nicht ſo verbreitet war, wie er nach der Erfindung der neuen Muſikart vorzüglich in Italien verbreitet wurde.

Die Veranlaſſung zu dieſer größern Verbreitung liegt zunächſt im Cölibat der katholiſchen Geiſtlichkeit, wodurch man verhindert wurde, weibliche Stimmen zum Gebrauch der vielſtimmigen Kirchenmuſik zu bilden. Man mußte daher die Diſkantſtimme mit Knaben beſetzen, die aber gewöhnlich noch ehe ſie anfingen, mit Vortrag und Art ſingen zu lernen, ihre Stimmen verloren, ſo daß man nie andern, als unreifen Knabengeſang für die Hauptſtimme einer vielſtimmigen Muſik haben konnte. Da die Ehelöſigkeit der katholiſchen Geiſtlichen der Kirche von zu großer Wichtigkeit zu ſeyn ſchien, als daß ſie bloß um weibliche Singſtimmen zu erhalten, hätte aufgehoben werden können, und doch der ungebildete Knabengeſang den Italiäniſchen Ohren nicht gefallen wollte, ſo verſündigte man ſich lieber an der menſchlichen Natur, und ſuchte durch Caſtration der Knaben zu erhalten, was man auf keine andere Art zu erhalten wußte, oder durch irgend eine Aufopferung erhalten wollte. So wie dieſe grauſame Operation durch die Kirche gleichſam geheiligt war, verbreitete ſie ſich in Italien ſehr ſchnell. Es wurden eigene Boutiquen errichtet, in welchen man ſich caſtriren laſſen konnte, und der Verfaſſer des Werks: Le Brigandage de la Muſique Italienne (1777.) erzählt, man habe ordentliche Schilde mit der Ueberſchrift: „Qui ſi caſtra ad un prezzo ragionevole“ ausgehängt. Ein Franzos, welcher durch eine Italiäniſche Stadt kam, und nur wenig von der Landesſprache verſtand, ging in ein mit einem ſolchen Schilde verſehenes Haus, um ſich barbiren zu laſſen, wurde aber ſehr beſtürzt, als er den Bewohner deſſelben Anſtalten zur Operation machen ſah. Er entſprang und rief als er auf der Straße war: „Come, birbante, tu vuoi cavarmi i teſticoli? Non tengo altri che queſti due, e tu portarmeli via.“ Es gereichte den übrigen Europäiſchen Völkern ſehr zur Ehre, daß ſie dieſe unnatürliche Gewohnheit nicht nachgeahmt haben. Sie iſt gänzlich in der Familie der — ini geblieben, ſagt der Verf. des eben angeführten Werks über die Italiäniſche Muſik. Dieſe ſo verſtümmelten Menſchen wurden nur Soprani genannt. Ihre erſte Erſcheinung in England, Holland und im Norden erregte beynahe Aufruhr. Man konnte ſich nicht an ihre rieſenmäßige Körper, an ihre blaſſen Geſichter, und an ihre dicken Beine gewöhnen. Am Ende nahm ſich das weibliche Geſchlecht ihrer an, welches ſich an dieſer merkwürdigen Zweydeutigkeit ergetzte. Seit dieſer Zeit genießen ſie eine Art von Exiſtenz: ſie machen eine Art von Band zwiſchen der Wirklichkeit und der Illuſion in der bürgerlichen Geſellſchaft.

134) *La Borde eſſai ſur la Muſique ancienne et moderne.* Tom. I. pag. 67.

Die Vortheile, welche der Muſik durch eine ſolche Verſündigung an der menſchlichen Natur erwachſen ſind, werden von verſchiedenen ſehr verſchieden betrachtet. Diejenigen, welche an ſolche Caſtratenſtimmen gewöhnt ſind, ziehen ſie den ſchönſten Frauenzimmerſtimmen weit vor; andere, welche noch nicht allen Geſchmack an wahrer Natur verloren haben, ſind der entgegen geſetzten Meinung, und finden dieſe Stimmen hart und unangenehm. Joh. Bapt. Donius, ſelbſt ein Italiäner, war der letztern Meinung, glaubte, daß die Menge der Caſtraten der Muſik ſehr nachtheilig geworden ſey, hielt eine weibliche und Knaben-Stimme für weit ſchöner als eine Caſtraten-Stimme, behauptete, die Zahl der ſchlechtern, nicht der guten Sänger ſey dadurch vermehrt worden, weil man bey der frühen Operation noch nicht wiſſen könne, was für eine Art von Stimme entſtehen werde, die Operation alſo ſtets auf gut Glück gewagt werden müſſe; und endlich hielt er die Caſtraten für die Urſache, daß ſelten andere, unoperirte Knaben in der Singkunſt unterrichtet wurden, weil die vielen Eunuchen alles ſo beſetzt hatten, daß für die Nicht-Eunuchen keine Vortheile durchs Singen gehofft werden konnten, man auch nicht wiſſen konnte, was für eine Stimme nach der Mutation heraus kommen würde [154]).

Dieſe Einwendungen wird jedermann gegründet finden müſſen, der nicht durch lange Gewohnheit für Caſtratenſtimmen eingenommen iſt. Die Singorgane werden zwar durch die Operation gehindert, ſich zu erweitern, aber nicht ſich zu verhärten. Das Weiche und Biegſame des Tons, welches in einer Knabenſtimme, und noch mehr in einer Frauenzimmerſtimme liegt, und eine der erſten Eigenſchaften einer ſchönen Stimme iſt, kann folglich bey einem Caſtraten höchſtens in der Jugend Statt finden, da es ſich bey weiblichen Stimmen oft bis ins ſpäteſte Alter erhält, weil, wie Kircher ſagt, die Samengefäße des weiblichen Geſchlechts mit den Stimmen-Organen nicht in ſo nothwendiger Verbindung ſtehen, wie bey dem männlichen Geſchlecht [155]).

Man will auch bemerkt haben, daß die Verſtandeskräfte durch die Caſtration leiden, und daß ſolche in andern Betracht ſchon ſehr unglückliche Geſchöpfe unfähig zur Erreichung höherer Kenntniſſe in Wiſſenſchaften und Künſten werden. So wahr es iſt, daß durch eine ſolche Beleidigung der Natur das Band der körperlichen Kräfte gewaltſam zerriſſen wird, und alle eine veränderte Richtung und Wirkung erhalten müſſen, die ſich in Rückſicht aufs Aeußere nicht bezweifeln läßt, ſo weiß man doch nicht, in wie weit auch die Verſtandeskräfte von den körperlichen Beſchaffenheiten abhängen, um mit Sicherheit die angeführte Bemerkung als gegründet annehmen zu können. Man weiß, daß in den ältern Zeiten bey den Babloniern, Aegyptiern und Perſern die erſten Staatsämter mit Eunuchen beſetzt wurden, wozu theils Muth und Entſchloſſenheit, theils Klugheit und mancherley Kenntniſſe erforderlich waren. Und in neuern Zeiten hat man Caſtraten gekannt, die zwar keine Armeen anführten, oder im Kabinett die Staatsangelegenheiten ganzer Reiche beſorgten, ſich aber

154) Non deſunt magno judicio viri, qui contra cenſeant non modicum inde labem ac detrimentum muſicae arti eſſe conflatum. Primum enim multo jucundior in univerſum eſt mulierum ac puerorum non exſectorum vox, quam eunuchorum: deinde cum plerique tenera adhuc evirentur aetate, qua nondum ſe naturalis vocis bonitas ſatis prodere poteſt: ex eo ut ut vervecum potius multiplicetur cohors, quam bene canentium chorus: tertio id ipſum efficit ut pauci hodie filios ſuos canendi arte inſtrui velint: cum enim illinc viderint tot eunuchos in odeis regnantes, hinc porro aeſtiment quam cito acuta atque incentiva puerorum vox deflorefcat, nec divinare queant an poſt pubertatem immutata, ſuaviſtatem habitura ſit, non ſatis operae pretium facturos ſe putant, ſi eos edoceri curent. *De praeſtantia Muſicae veteris, Lib. III. pag. 105.*

155) Quod vaſa ſpermatica in foeminis non tam neceſſariam dependentiam habeant cum organis vocalibus. *Muſurg. L. 1. Anatom. c. 14 corollar. 2.*

doch auf ſchlüpfrigen Poſten mit Vorſicht und wahrer Weltklugheit zu benehmen und zu erhalten wußten. Dieß würde mit ſchwachen Verſtandeskräften nicht möglich geweſen ſeyn. Indeſſen iſt es doch merkwürdig, daß noch kein Caſtrat in der Compoſition weit gekommen iſt, am wenigſten in der höhern Gattung, zu welcher eine ſtarke und feurige Fantaſie erforderlich iſt. Mir iſt wenigſtens noch keiner von dieſer Art bekannt.

Daher iſt auch wohl der Vorwurf gegründeter, welchen J. J. Rouſſeau den Caſtraten macht, daß ſie nehmlich zwar ſchön, aber ohne Feuer und Leidenſchaft ſingen [157]). Denn das Feuer iſt ihnen genommen. Nicht minder könnte es wahr ſeyn, daß ſie eine ſchlechtere Ausſprache haben, als unverſtümmelte Menſchen, weil die Sprachorgane mit den Singorganen durch die Operation und Folgen derſelben zugleich verändert werden [158]).

Obgleich die Caſtraten zum Behuf der Stimme zuerſt in den päpſtlichen Staaten aufgekommen iſt, ſo ſcheinen in der päpſtlichen Kapelle die Caſtraten doch erſt im Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts zur Beſetzung der Sopranſtimmen gebraucht worden zu ſeyn. Adami (Catalogo de' nomi, cognomi, e Patria dei Cantori Pontificii, pag. 159) nennt den Pater *Girolamo Roſini* aus Perugia als den erſten, welcher als Sopran im Jahr 1601 in dieſer Kapelle aufgenommen worden iſt. Vorher wurde der Sopran durch Falſet- oder Fiſtel-Stimmen beſetzt, die den Spaniern beſonders eigen geweſen ſeyn ſollen. Die Spaniſchen Sänger wollten deſſalls den *Roſini* nicht gern unter die päpſtlichen Sänger aufgenommen wiſſen, und verwarfen ihn bey der Probe. Allein Clemens VIII. nahm ihn dennoch auf. Adami hat dieß alles aus einem handſchriftlichen Aufſatz des *Ant. Liberati* unter dem Titel: *Ragguaglio dello ſtato del coro de' Cantori della capella Pontificia antico, e moderno, e Avviſi per la ſua conſervazione*, genommen, merkt aber dabey an, daß jeder davon glauben könne, was er wolle. „Creda ogn'uno quello più gli piace. Durch dieſen Umſtand wird es ungewiß, ob *Roſini* wirklich der erſte Caſtrat in der päpſtlichen Kapelle war.

Giovanni de Sanctis, ein Spanier, welcher 1625 zu Rom ſtarb, ſoll der letzte Falſettiſt in der päpſtlichen Kapelle geweſen ſeyn, wie Matteo Fornari in ſeiner Narrazione iſtorica della capella Pontificia erzählt.

§. 56.

Die bisher angeführten Einrichtungen ſind, wie ſich aus der Natur der Sache ergiebt, offenbar bloß durch die neue Muſikart veranlaßt worden. Es drangen ſich aber noch manche andere Gebräuche in die Kirche ein, und wurden mit dem öffentlichen Gottesdienſt verflochten, woran die Muſik völlig unſchuldig iſt, ob ſie gleich ſtets wenigſtens einigen Antheil nehmen mußte. Von dieſer Art ſind die geiſtlichen Schauſpiele. So ſehr die Kirchenväter der erſten chriſtlichen Jahrhunderte gegen die heidniſchen Schauſpiele eiferten, und den Chriſten den Geſchmack daran zu benehmen ſuchten, ſo fing man doch bald an, anderer Meinung zu werden, und eine Art von Schauſpiel aufkommen zu laſſen, wodurch man das Volk von bibliſchen Begebenheiten unterrichten und ſie in Andenken erhalten, auch vielleicht den Religionseifer deſſelben recht entflammen wollte. Man kennt daher aus den frühern chriſtlichen Jahrhunderten keine andere als geiſtliche Schauſpiele, die häufig dem öffentlichen Gottesdienſt einverleibt, und entweder in den Kirchen ſelbſt oder auf den dazu gehörigen Kirchhöfen geſpielt wurden. Kein chriſtliches Volck in Europa iſt ohne ſolche Schauſpiele geweſen; aber überall trugen

157) Ces hommes qui chantent ſi bien, mais ſans chaleur et ſans paſſions etc. *Dict. de Muſique*, art. Caſtrato.

158) Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a meme des lettres telles que l'r, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout. *Ibid.*

ſie den Geiſt des Zeitalters, Aberglauben, Finſterniß, und alle damit verſündenen Ungereimtheiten an ſich. Sie waren daher genau genommen nichts andres als geſchmackloſe Mummereyen, wobey man dem pöbelhaften, plumpen und ſchmutzigen Witz damaliger Zeiten den Zügel ſchießen ließ, und ſich deſto beſſer daran ergetzte, je handgreiflicher und ungereimter alles war.

Ihrem erſtern Urſprung gemäß, nach welchem ſie der Abſicht der Geiſtlichen nach dienen ſollten, das Volk mit den Religionsgeheimniſſen bekannt zu machen, wurden ſie Myſterien genannt.

Da die chriſtliche Religion nach ihrer damaligen Verfaſſung ihren Hauptſitz in Italien hatte, ſo iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß auch dieſe damit in Verbindung ſtehende Spiele daſelbſt ihren erſten Urſprung genommen haben werden. Apoſtolo Zeno (Bibl. Ital. p. 487.) erzählt, er habe in einigen alten Chroniken gefunden, daß ſchon 1343 zu Padua im Prato della Valle ein ſolches geiſtliches Schauſpiel aufgeführt worden ſey, und Muratori erwähnt einer Vorſtellung des Leidens, der Auferſtehung, Himmelfahrt ꝛc. Chriſti, die man in Friaul im Jahr 1298 veranſtaltet hat [159]). Man hat aber nicht ohne Grund behauptet, daß dieſe Spiele bloß ſtumme Mummereyen geweſen ſind, wobey weder geredet noch geſungen wurde. Verkleidete Menſchen ſtellten die Perſonen vor, welche mit der bibliſchen Geſchichte in Verbindung ſtanden. *Riccoboni* (Reflexions ſur les differens Theatres de l'Europe, pag. 73.) redet von ſolchen ſtummen Schauſpielen, die noch im ſiebenzehenten Jahrhundert in der katholiſchen Kirche bey Gelegenheit des Frohnleichnams- und anderer Feſte üblich waren. Auch die ſo genannte Brüderſchaft del Gonfalone (Compagnia del Gonfalone) welche 1264 geſtiftet worden iſt, ſoll in der Charwoche das leiden Chriſti vorgeſtellt haben. Man läßt dieſe Vorſtellungen bis 1549 dauern, in welchem Jahr der Papſt Paul III. dieſer Brüderſchaft verbot, ihre Spiele im Coliſeo fortzuſetzen. Deſſen ungeachtet ſind ſie an andern Orten fortgeſetzt worden. Aber auch dieſe Spiele ſcheinen ſtumme Vorſtellungen geweſen zu ſeyn, woran die Muſik wenig Antheil hatte. Die Benennungen dieſer Stücke hingen vom Inhalt derſelben ab. War der Inhalt aus dem alten Teſtament genommen, ſo hießen ſie *Figure*, aus dem neuen Teſtament *Vangeli*, und wenn ſie Glaubensgeheimniſſe enthielten, *Myſterj*. Vorſtellungen von den Wundern der Heiligen nannte man *Eſſempj*, Vorſtellungen ihres ganzen Lebens aber *Iſtorie*. Bisweilen wurden ſie auch *Comedie ſpirituali* genannt. Die allgemeine Benennung war aber Rappreſentazione. Moraliſche Stücke die in 15ten Jahrhundert ſehr üblich waren, nannten die Italiäner *Fauſti*. Völlig muſikaliſch ſcheinen aber ſolche Vorſtellungen erſt am Ende des funfzehnten Jahrhunderts geworden zu ſeyn. Eines der älteſten dieſer Spiele, welches Creſcimbeni kannte, handelt von Abraham und Iſaac, und wurde im Jahr 1449 zu Florenz in der Maria-Magdalenenkirche aufgeführt. Der Verfaſſer deſſelben hieß Franceſco Belcari. Die Bekehrung St. Pauls wurde nach Menetrier ums Jahr 1480 zu Rom auf einem beſonders dazu gebaueten beweglichen Theater aufgeführt, und nach einer Nachricht, welche der Verfaſſer derſelben Johann Sulpitius in der Dedication ſeines Vitruvs davon giebt, iſt ſie völlig geſungen worden. „Tragoediam, quam nos agere et cantare primi hoc aevo docuimus“ ſagt Sulpitius. Aus dieſer Stelle hat man geſchloſſen, daß Sulpitius überhaupt als Erfinder des muſikaliſchen Drama anzuſehen ſey, (ſ. *Bayle* Dict. hiſt. et crit. Art. Sulpitius). Andere wollen aber

159) Anno Domini 1298. die 8. exeunte Majo, videlicet in die Pentecoſtes, et in aliis ſequentibus diebus facta fuit repreſentatio Ludi Chriſti, videlicet Paſſionis, Reſurrectionis, Aſcenſionis, Adventus Sancti Spiritus, et Adventus Chriſti ad Judicium in Curia domini Patriarchae Auſtriae civitatis honorifice et laudabiliter per Clerum. *Scriptores Rerum Italic. Vol. XXIV. pag. 1205.*

aber unter cantare kein Singen ſondern bloß Declamiren verſtehen. (S. Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur, B. 4. S. 132.)

In Frankreich ſcheinen die geiſtlichen Schauſpiele ebenfalls ſehr frühe üblich geweſen zu ſeyn. *Beauchamps* (Recherches ſur les Theatres de France depuis l' année onze cens ſoixante-un, juſques à preſent. A Paris, 1735. 4.) giebt ein noch vor 1398 errichtetes Theatre de *Saint Maur* als ein ſolches an, worauf von einer ordentlichen Geſellſchaft Myſterien geſpielt worden ſind. Menetrier iſt der Meinung, daß ſie zuerſt durch Pilgrimme, die aus Jeruſalem und aus dem gelobten Lande, oder von andern Andachtsörtern, wohin ſie gewahlfahrtet hattet, zurück kamen, in Frankreich eingeführt worden ſind. Boileau hat hierüber in ſeiner Art poetique (Chant III. v. 81.) wo er von der Tragödie redet, eine vortreffliche Stelle, wodurch dieſer Urſprung beſtätigt wird.

Chez nos devots ayeux le Theatre abhorré,
Fut long tems dans la France un plaiſir ignoré,
De Pelerins, dit on, une Troupe groſſiere
En Public à Paris y monta la premiere;
Et ſottement zelée en ſa ſimplicité
Joua les Saints, la Vierge et Dieu par pieté.
Le ſçavoir à la fin diſſipant l' ignorance
Fit voir de ce projet la devote imprudence
On chaſſa ces Docteurs prechans ſans miſſion,
On vit renaitre Hector, Andromaque, Ilion.
Seulement les Acteurs laiſſant la Maſque antique
Le Violon tint lieu de Choeur et de Muſique.

Dieſe Pilger gingen nach dem Bericht des Menetrier truppweiſe, und ſangen ihre Lieder von den Religionsgeheimniſſen, von den Wundern der Heiligen und Martyrer in den Straßen und auf öffentlichen Plätzen mit dem Pilgerſtab in der Hand und in einer Kleidung, die die Aufmerkſamkeit des Volks auf ſich zog. Ihre Hüte und Mäntel waren mit Muſcheln und Bildern von verſchiedenen Farben bedeckt. Einige Pariſer Bürger wurden durch ſolche Aufzüge ſo von Frömmigkeit und Andacht entflammt, daß ſie eine Summe Geldes zuſammen ſchoſſen, um damit einen ſchicklichen Platz zu kaufen, auf welchem ein Theater zur Vorſtellung dieſer Myſterien, ſowohl zum Unterricht als zum Vergnügen des Volks errichtet werden konnte [162])

162) Il eſt certain que les Pelerinages introduiſirent ces Spectacles de Devotion. Ceux qui revenoient de Ieruſalem, et de la Terre-Sainte, de ſaint Jacques de Compoſtelle, de la ſainte Baume, de Provence, de Sainte Reine, du Mont ſaint Michel, de Notre-Dame du Puy, et de quelques autres lieux de pieté, compoſoient des Cantiques ſur leurs voyages, y meloient le recit de la vie et de la mort du Fils de Dieu, ou du Iugement dernier d' une maniere groſſiere, mais que le chant et la ſimplicité de ces tems là ſembloient rendre pathetique, chantoient les miracles des Saints, leur Martyre, et certaines Fables à qui la créance du peuple donnoit le nom de viſions, et d' apparitions. Ces Pelerins qui alloient par troupes, et qui s'arrêtoient dans les rues et dans les places publiques, où ils chantoient le Bourdon à la main, le chapeau, et le Mantelet chargez de Coquilles et d' Images peintes de diverſes couleurs, faiſoient une eſpece de ſpectacle qui plut, et qui excita la pieté de quelques Bourgeois de Paris à faire un fond pour acheter un lieu propre à elever un Theatre, où l'on repreſenteroit ces Myſteres les jours de fête, autant pour l' inſtruction du peuple, que pour ſon divertiſſement. *Des Repreſentations en Muſique anciennes et modernes, pag. 152-55.*

Ungeachtet der großen Wahrſcheinlichkeit dieſes Urſprungs der Myſterien in Frankreich, ſind doch Gründe vorhanden, ihnen einen frühern Urſprung zu geben; denn die Hiſtoire de Paris (Tom. I. pag. 523) berichtet, daß ſchon im Jahr 1313. ſolche Schauſpiele in Paris gegeben worden ſind, worin die Freude der Seligen im Himmel und die Strafen der Verdammten in der Hölle vorgeſtellt wurden. Philipp der Schöne ſchlug nehmlich am Pfingſtfeſt des Jahrs 1313 ſeine drey Söhne zu Rittern, lud dazu den König und die Königin von England ein, (die auch nebſt einer großen Anzahl ihrer Baronen erſchienen) und veranſtaltete ein achttägiges Feſt, welches an Abwechſelung der Luſtbarkeiten für eines der angenehmſten gehalten wurde. Bey dieſer Gelegenheit errichteten die Einwohner von Paris verſchiedene Theater, und ließen die vorerwähnten Stücke darauf ſpielen.

Ums Ende der Regierung Carls V. (Sapiens) in Frankreich war eine Art von Ballade üblich, die von Pilgern zur Ehre Gottes und der Maria, mit einer Anrede an den Fürſten, dem ſie dedicirt war, abgeſungen wurde. Man nannte einen ſolchen Geſang Chant royal, und dieſer Königliche Geſang ſcheint das Theatre de Saint Maur veranlaßt zu haben, auf welchem nach *Beauchamps* Meinung 1398 zuerſt Myſterien geſpielt worden ſind. Das Volk lief in ſo großer Menge zu dieſen Spielen, daß ſie der Prevot von Paris den Einwohnern von St. Maur und in ſeiner übrigen Gerichtsbarkeit verbieten ließ. Da aber die Schauſpieler Bittſchriften bey Hofe eingaben, und König Carl IV. ſelbſt Vergnügen an ihren Vorſtellungen gefunden hatte; ſo wurde ihnen im Jahr 1402 ein Freyheitsbrief gegeben, nach welchem ſie in der Folge ohne Hinderniſſe ſpielen konnten. In dieſem Freyheits-Brief (der in des *de la Marre* Traité de la Police, Tom. I. pag. 457. abgedruckt iſt) werden die Glieder der Geſellſchaft maitres, Gouverneurs et confreres de la Confrairie de la Paſſion genannt, und die Geſellſchaft nannte ſich von der Zeit an ſelbſt nicht anders als die Paſſionsbrüderſchaft.

Die Aufführung ſolcher Myſterien wurde dem Volke eben ſo bekannt gemacht, wie noch in neuern Zeiten Seiltänzer, Kunſtreiter ꝛc. ihre Künſte bekannt zu machen pflegen, nehmlich durch öffentlichen Ausruf und durch Aufzüge. Man gebrauchte auch bisweilen Verſe dazu, z. B.

On faict ſavoir à ſons et cris publiques
Que dans Paris un Myſtere s' apreſte
Repreſentant actes apoſtoliques.

Im Jahr 1541 erſchien zu Paris einer Schrift unter dem Titel: Le Cry et Proclamation publique faicte pour jouer le Myſtere des actes des apotres en la ville de Paris, le jeudy 16 Decembre 1540 par le Commandement du Roy noſtre Sire, et Mr. le Prevoſt de Paris, afin de venir prendre les Roules pour jouer le dict myſtere, (8. 64 Seiten) worin alle dieſe Umſtände beſchrieben ſind. Die Unternehmer machten den Aufruf zu Pferde, und ihre Kleidung wird auf folgende Art beſchrieben:

„Les quatres Entrepreneurs du dit myſtere la preſente année, veſtus de chamarres de taffe„tat armoiſy, et pourpoinct de velours, le tout noir, bien montez, et leurs chevaulx garnis de „houſſes, faiſoient le Cry et Proclamation.“

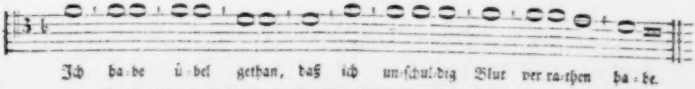
Die Zahl der noch vorhandenen Myſterien, die theils auf der Königl. Bibl. zu Paris in Handſchriften befindlich, theils in verſchiedenen Werken, die Geſchichte des franzöſiſchen Theaters betreffend, wenigſtens in Auszügen abgedruckt ſind, iſt nicht unbeträchtlich; allein die Verfaſſer der meiſten ſind unbekannt. Wer ſie kennen zu lernen begierig iſt, kann ſie in Beauchamps Recherches etc. in der Hiſtoire du Theatre François depuis ſon orgine juſqu' à preſent (à Amſterd. 1735. 8.), ausführlich, und in Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur (B. 4.) zum Theil verzeichnet finden. Da die Muſik entweder ſehr geringen Antheil daran hatte, oder man wenigſtens nicht genau weiß, von welcher Beſchaffenheit ſie war, ſo halte ich es für unnöthig, weitläuftig über dieſe Materie zu ſeyn.

Eine andere Art von Schauſpielen war in Frankreich ſchon ſehr frühe üblich, welche Moralitäten genannt wurden. Sie hatten etwas ähnliches mit den Myſterien, waren hauptſächlich moraliſchen Inhalts, und ſind in ſo fern ſchon als eine verbeſſerte Gattung jener erſten Spiele zu betrachten. Man perſonificirte darin Tugenden und Laſter. Ihren Urſprung ſollen ſie durch Advokatenſchreiber (Clercs) genommen haben, die ſich zu einer Gilde vereinigten und ein Oberhaupt unter dem Titel eines Königs de la Bazoche hatten. Dieſe ſo genannten Bazochiſten ſollen die Moralitäten eben ſo ausſchließend aufgeführt haben, wie die Paſſionsbrüder ihre Myſterien. Um ſich einen Begriff von dem Geiſt dieſer Spiele zu machen, und ſich zu überzeugen, daß die Muſik nur wenig dabey in Betracht kommen konnte, führe ich nur Eine Stelle aus einer der ſonderbarſten an, Le Myſtere de Biena dviſé et malavisé betitelt. Die Teufel geben den Thörichten bey ſeiner Ankunft in der Hölle ein Abendeſſen. Die Gäſte ſetzen ſich an eine ſehr gut beſetzte Tafel; da ſie aber nach den Speiſen reichen wollen, ſodern ſie alle in Feuer auf. Der Beſchluß des Stücks wird hierauf mit einem großen Feuerwerk gemacht [161]).

In den übrigen chriſtlichen Ländern hat es an ſolchen geiſtlichen Spielen ebenfalls nicht gefehlt. Die Spanier hatten ihre Autos Sacramentales, die mit den Myſterien einerley ſind, vielleicht in größerer Menge, als man ſie in andern Ländern hatte. Die Engländer hatten ihre Myſteries, moral plays, moralities etc. eben ſo gut und eben ſo frühe, als ſie die Franzoſen und vielleicht ſelbſt die Italiäner hatten, und überall war der Geiſt dieſer Spiele einerley, nehmlich dem Grad der Cultur des Zeitalters angemeſſen.

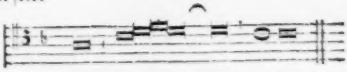
Nicht minder findet man die früheſten Spuren ſolcher Spiele in Deutſchland. Das Abſingen der Paſſion, die noch vor kurzem ſelbſt in den proteſtantiſchen Kirchen unſers Vaterlandes Statt fand, und worin der Geiſtliche oder der Cantor den Herrn Jeſum, ein Knabe den Petrum, ein anderer den Judas, noch ein anderer die Magd des Hohenprieſters, und die übrigen Schüler auf dem Sängerchor den Schwarm der Juden vorzuſtellen pflegten, iſt ein wahres Ueberbleibſel der alten Myſterien, und ſelbſt unſere neuern Oratorien, wie die Riemenerſchen und Rellſtabiſchen, ſind dieſes Urſprungs, weil handelnde Perſonen darin vorkommen, ob ſie ſchon nach dem neuern, gereinigtern Geſchmack nichts zu handeln, ſondern bloß zu ſingen haben, folglich des letztern Umſtands wegen eigentliche Cantaten ſeyn ſollten. In den frühern Jahrhunderten mußte jemand, um die Vorſtellung der Leidensgeſchichte recht natürlich zu machen, gewöhnlich hinter der Orgel ſogar das Krähen des Hahnes nachahmen.

In der Sammlung meiner muſikaliſchen Alterthümer finden ſich auch einige geſchriebene Vorſtellungen der Leidens- und Auferſtehungs-Geſchichte, und eine gedruckte vom Jahr 1588. Eine der Geſchriebenen iſt von 1637, folglich nicht viel jünger als die Gedruckte, deren Verfaſſer Bartholomäus Geſen, aus Münchberg im Culmbachiſchen war. Um dem Leſer einen Begriff von dieſer Art von Muſik zu machen, muß ich einige Beyſpiele daraus anführen. In einer der Geſchriebenen kommen ein Evangeliſt, Jeſus, Judas, ein Apoſtel, Petrus, Caiphas, zwey Mägde, Pilatus, und deſſen Frau vor, die aber ſämmtlich ihre Rollen im Collectenton abſingen. Die verſammelten Juden hingegen ſingen alles, was ſie zu ſagen haben (wie es der Natur der Sache nach auch ſeyn muß) im Chor. Judas ſingt z. B. als er den Hohenprieſtern und Aelteſten die 30 Silberlinge wiedergeben wollte:

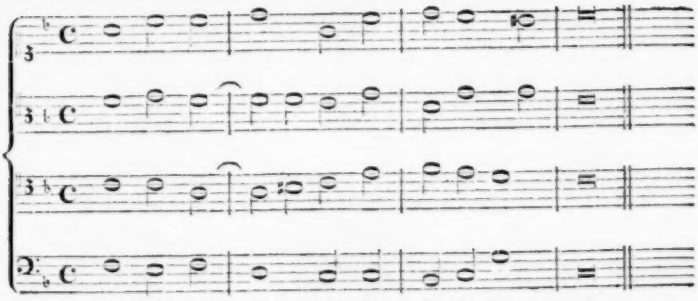


161) S. Klögels Geſchichte der komiſchen Litteratur. B. 4. S. 249.

Der Evangeliſt fährt fort:



Und die Juden antworten im Chor:



In der gedruckten Paſſion iſt dieſe Einrichtung verkehret, denn die einzelnen Perſonen ſingen im Chor. Hundert und mehrere Jahre früher werden wahrſcheinlich die ganzen Vorſtellungen im Collectenton geſungen worden ſeyn.

Andere Arten von geiſtlichen Schauſpielen ſind in Deutſchland ſchon in den früheſten Jahrhunderten üblich geweſen. Unſere Roſwitha von Gandersheim, die ums Jahr 980 unter den Ottonen lebte, hat ſchon den Terenz nachgeahmt und ſechs geiſtliche Schauſpiele unter den Titeln: Gallicanus, Dulcitius, Kallimachus, Abraham, Paphnutius, und Glaube, Liebe, Hoffnung, verfertigt. In den Corveyiſchen Annalen (ſ. *Leibnitii* SS. rer. Brunſuic. T. III. pag. 311.) wird unter dem Jahr 1265. bemerkt, daß die jüngern Mönche zu Heresburg eine geiſtliche Komödie vom verkauften Joſeph aufgeführet haben [162]). In eben dieſe vielleicht noch etwas frühere Zeit fällt auch das Oſterſpiel vom Antichriſt, welches P. Bernh. Pez entdeckt hat. Es führt den Titel: Ludus Paſchalis de adventu et interitu Antichriſti. Der Römiſche Kaiſer, die Kirche und die Synagoge treten zuerſt auf; der Kaiſer verlangt, daß alle Könige ihm unterthan ſeyn, und Tribut bezahlen ſollen; ſie thun es auch alle, nur nicht der König von Frankreich, der aber angegriffen und überwunden wird, und ſodann dem Kaiſer den Vaſalleneid leiſtet. Der Antichriſt kommt zuletzt, zwingt den Kaiſer und die Könige, ihm den Eid der Treue zu leiſten, wird aber auf einmal, da er eben in der

162) Iuniores fratres in Heresburg ſacram habuere reliqui ordinis noſtri Praelati male interpretati ſunt, comoediam de Ioſepho venditо et exaltato, quod vero

gröſsten Herrlichkeit auf ſeinen Throne ſitzt, zu Boden geworfen, und die Seinigen werden verjagt. Die Monarchen wenden ſich hierauf wieder zur Kirche [163]). Flögel (Geſchichte der komiſchen Litter. B. 4.) führt ſolcher Spiele mehrere aus den frühern Jahrhunderten an; da aber die Muſik bey allen nur ſehr geringen Antheil gehabt zu haben ſcheint, ſo werden ſie hier mit Stillſchweigen übergangen [164]).

§. 57.

Der Inhalt aller dieſer geiſtlichen Spiele iſt meiſtens ein Gemiſch von den abſcheulichſten Ungereimtheiten, und häufig von wirklichen Gotteslaſterungen. In einer Franzöſiſchen Vorſtellung der Auferſtehung, wird der ewige Vater ſchlafend eingeführt, und ein Engel weckt ihn mit folgenden Worten auf:

Ang. Pere - Eternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne?
Votre fils bien - aimé eſt mort,
Et vous dormez comme un yvrogne.

Der ewige Vater antwortet: Il eſt mort? Der Engel: D' homme de bien, und der ewige Vater ſchließt: Diable emporte qui en ſavait rien. Unter Franz I. wurde ein Stück aus der Apokalypſe geſpielt; wobey Johannes das ganze chriſtliche Glaubensbekenntniß, die Dreyeinigkeit, die Erlöſung und die unbefleckte Empfängniß der Maria erzählt. Patroklus erwiedert darauf:

Tu as des propos fort rufez,
En ſouſtenant choſe impoſſible.
Or, viens ça. Eſt il bien poſſible,
Qu' une pucelle peuſt porter
Enfant, et puis le rapporter
Sur terre, ſans avoir fracture
Au concept, rien la geniture,
Ne ſans perdre virginité?

Im funzehnten Jahrhundert noch wurde in Dauphiné der Schwelger geſpielt, worin Asmodi als Teufel der Schwelgerey, und Pluto, als Teufel der Reichthümer vor dem Richterſtuhl des ewigen Vaters erſcheinen, und den reichen Schwelger, welcher auf den Knieen vor dem Richter liegt, verklagen. Ein Engel iſt ſein Advokat, und war ſchon nahe daran, ſeine Losſprechung zu erhalten, als der heil. Lazarus erſcheint, ſich von der Sache unterrichtet und ſagt:

Che! Meſſer Parte Eterno,
Voi tu dunque ſalvare
Di Belzebutte un germe, un maſcalzone,
Spilorcio, e crapulone,
Che va per le cucine

163) *Pezii* Theſaurus noviſſimor. Anecd. Vol. II. P. 3. p. 185.

164) Die ausführlichſte Nachricht von ſolchen Spielen nebſt vielen Auszügen daraus, findet man in Gottſcheds ehrbigem Verrath zur Geſchichte der dramatiſchen Dichtkunſt. Im zweyten Band dieſes Werks ſind auch die Noten zu einigen Liedern abgedruckt, die noch ins funfzehnte Jahrhundert gehören.

Le pentole fuitando, et del Profeta
Se qualchedun gli parla, o delle legge,
La pancia ei fi tafleggia, e poi riſponde:
Che legge? Che Moſe?
Il Pentateuco mio queſto è alla fè [165]).

§. 58.

Eine andere Art von geiſtlichen Spielen, waren die ſo genannten Narren- und Eſelsfeſte, die ſo ausſchweifend ſind, daß man kaum begreifen kann, wie ſie Eingang in die Kirche haben finden können. Dennoch haben ſie bis ins funfzehnte Jahrhundert gedauert. Man wählte in den Cathedralkirchen einen Biſchoff oder Erzbiſchoff der Narren, ließ ihn Meſſe halten, während die übrigen Geiſtlichen, auch Nichtgeiſtliche, unter Masken die größten Thorheiten und Abſcheulichkeiten in der Kirche begingen. Sie gingen tanzend und unter dem Geſang unanſtändiger Lieder in die Kirche. Sie ſpielten in Karten und Würfeln vor den Augen des Meſſe leſenden Prieſters, aßen und tranken am Altar, warfen Excremente und andere ſtinkende Sachen in die Rauchfäſſer, und räucherten das Volk damit [166]). Nach Endigung der Meſſe liefen ſie wie Unſinnige in der Kirche herum, ſprangen und tanzten zum Theil ſogar nackend vor dem ganzen Volke. Beym Anfang des Feſtes rief der Almoſenpfleger mit lauter Stimme: Silete, filete, ſilentium habete. Der Chor antwortete: Deo gratias. Der Narrenbiſchoff gab ſodann, nachdem er geſagt hatte: Adjutorium etc. dem Volk die Benediction, worauf ſogleich ein Ablaß erfolgte, welchen der Almoſenpfleger im Namen ſeines Herrn dem Volk mit folgenden Worten ertheilte:

De par Moſſenhor l' Evêqué,
Que Dieou vos doné mal al Beſclé
Avez una plena banaſta dé pardos,
E dòs de Raſchâ de föl lo mentò.

An den andern Tagen des Feſtes wurden die nehmlichen Ceremonien gemacht, der Ablaß war aber verändert, z. B.

Moſſenhor, qu' es eiſſi préſen,
Vos dona XX. banaſtas dé mal dé dens,
Et à tès vôs aoutrés aoûſſi,
Dona una cóa de Rouſſi [167]).

165) „Was, ewiger Herr Vater! Du willſt alſo ein Teufelskind, einen Straßenräuber, einen Filz, einen Schwelger los ſprechen? Der in die Küchen läuft, um die Töpfe zu beſchnüffeln, und wenn ihm jemand vom Geſetz und den Propheten etwas ſagt, ſeinen Wanſt ſtreichelt, und antwortet: Was Geſetz? Was Moſes? Dieß ſind meine fünf Bücher Moſis."

166) „Divini ipſius Officii tempore larvati, monſtruoſi vultibus, aut in veſtibus mulierum, aut leonum, vel hiſtrionum choreas ducebant, in choro cantilenas inhoneſtas cantabant, offas pingues ſupra cornu altaris juxta celebrantem miſſam comedebant, ludum taxillorum ibidem exarabant, thuriſicabant de fumo foetido, ex corio veterum ſotularium, et per totam Eccleſiam currebant, ſaltabant ect." *Du Cange* Gloſſ. med. et inf. Latin. voc. Kalenda.

167) Der Sinn dieſer Verſe iſt ungefähr folgender: „Im Namen meines Herrn Biſchofs, daß der liebe Gott euch allen ein Unglück an der Leber, mit einem gehäuften Korb voll Vergebung, und zwey Finger voll Krätze unter das Kinn, ſchicke." Ferner: „Mein Herr der gegenwärtig iſt, giebt euch zwanzig Körbe voll Zahnſchmerzen, und fügt den andern euch ſchon gemachten Geſchenken noch einen alten Pferdeſchwanz bey."

In einem alten Mſpt. in einer Kirche zu Sens iſt das ganze Rituale dieſes Feſtes beſchrieben. Das Alleluja nach dem Deus in adjutorium ect. war auf folgende Art von einander geriſſen, und wurde ſo geſungen:

Alle Reſonent omnes Eccleſiae
Cum dulci melo ſymphoniae,
Filium mariae Genetricis piae
Ut nos ſeptiformis gratiae,
Repleat donis et gloriae,
Unde Deo dicamus *luia*.

Auf dieſes ſonderbare Alleluja folgte eine zweyte Ankündigung des Feſtes durch vier oder fünf Sänger, die hinter dem Altar verſteckt waren. Sie ſangen en Fauxbourdon folgende Verſe:

Haec eſt clara dies clararum clara dierum,
Haec eſt feſta dies feſtarum feſta dierum.

In eben dieſem Mſpt. finden ſich folgende ſechs leoniniſche Verſe von einer Hand des funfzehnten Jahrhunderts geſchrieben:

Feſtum feſtorum de conſuetudine morum,
Omnibus urbs Senonis feſtivat nobilis annis,
Quo gaudet Praecentor; tamen omnis honor
Sit Chriſto circumciſo nunc, ſemper et almo.
Tartara Bacchorum non potula ſunt fatuorum,
Tartara Vincentes ſic fiunt ut ſapientes.

woraus man ſieht, daß der Vorſänger die meiſte Ehre und das meiſte Vergnügen von dieſem Feſte hatte, daß es folglich ſehr muſikaliſch dabey hergegangen ſeyn muß.

Die Kirche hat zwar dieſe Feſte nie öffentlich gebilligt; ſie hatten aber dennoch ihren Fortgang. Noch im Jahr 1479. wurde zu Rheims eine Erlaubniß dazu ertheilt, und das Kapitel gab die Koſten dazu her, machte aber die Bedingungen, daß es ohne Poſſen, ohne Inſtrumente, und ohne öffentliche Aufzüge durch die Stadt gefeyert werden ſollte[168]).

Das Eſelsfeſt wird für noch älter gehalten. Du Cange (Gloſſ. med. et inf. Latinit. voc. Feſtum aſinorum) giebt eine ſehr ausführliche Beſchreibung davon, und führt alles an, was dabey geſungen worden iſt. Eine andere Beſchreibung deſſelben findet ſich unter den Handſchriften der Königl. Bibl. zu Paris. Nach dieſer wurde ein Eſel mit einem Chorrock behangen, und in Begleitung vieler Geiſtlichen und des Volks durch die Straßen in die Kirche geführt. Vor der Kirchenpüre wurde geſungen:

Lux hodie, lux laetitiae, me judice, triſtis
Quisquis erit, removendus erit ſolemnibus iſtis.
Sint hodie procul invidiae, procul omnia moeſta,
Laeta volunt, quicumque colunt Aſinaria Feſta.

168) S. Memoires pour ſervir a l' Hiſtoire de la Fete des Foux, qui ſe faiſoit autrefois dans pluſieurs Egliſes. Par Mr. *du Tillot* etc. 1741. 4. In dieſen Nachrichten iſt nicht nur das Feſt beſchrieben, ſondern es ſind auch die Kleidungen oder Maſken darin in Kupfer geſtochen, deren man ſich an verſchiedenen Orten dabey bedient hat.

Um den Eſel herum ſang man folgendes Lied, welches mit der dazu gehörigen Melodie in der genannten Beſchreibung befindlich iſt, und ſeiner Seltenheit wegen hier mitgetheilt zu werden verdient.

Orientis partibus
Adventavit aſinus
Pulcher et fortiſſimus
Sarcinis aptiſſimus
Hè, ſire Ane, hè.

Hic in collibus ſicſen
Enutritus ſub Ruben,
Tranſiit per Jordanem,
Saliit in Bethleem.
Hè, ſire Ane, hè.

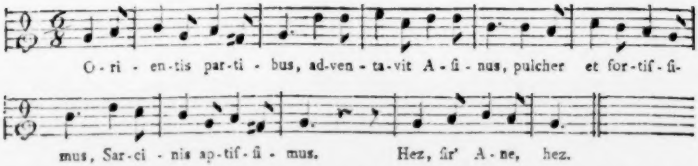
Saltu vincit hinnulos
Damas et capreolos,
Super Dromedarios
Velox Madianeos.
Hè, ſire Ane, hè.

Aurum de Arabia,
Thus et Myrrham de Saba
Tulit in Eccleſia
Virtus Aſinaria
Hè, ſire Ane, hè.

Dum trahit vehicula
Multa cum ſarcinula
Illius mandibula
Dura terit pabula;
Hè, ſire Ane, hè.

Cum ariſtis hordeum
Comedit et carduum,
Triticum à palea
Segregit in area;
Hè, ſire Ane, hè.

Amen dicas, Aſine,
Iam ſatur ex gramine,
Amen, Amen itera,
Aſpernare vetera
Hè, ſire Ane, hè.



Die Abſicht dieſes Feſtes war, die Propheten in einer Prozeſſion vorzuſtellen, welche die Geburt Chriſti vorher verkündigt hatten. Balaam erſcheint auf einer Eſelin, und dieſer Umſtand allein ſcheint dem Feſte ſeinem Namen gegeben zu haben.

§. 59.

Der Geſchmack an ſolchen Spielen, womit man den Gottesdienſt entweihte, zog nothwendig eine Menge Mißbräuche von anderer Art in Kirchen und Schulen nach ſich. Da die geiſtlichen Schauſpiele ſelbſt nichts andres als abgeſchmackte Poſſenſpiele waren, ſo darf man ſich nicht wundern, daß wirkliche Poſſenreiſſer, dergleichen die Mimen, Jaculatores ꝛc. geweſen zu ſeyn ſcheinen, ebenfalls in die Kirche drangen, und das Volk nach ihrer Art zu beluſtigen ſuchten. Dieſe Menſchenklaſſe, welche

che wahrscheinlich von den alten Römischen Mimen abstammte, und sich durch alle finstere Jahrhunderte erhielt, ging meistens an den Höfen der Fürsten und Edelleute herum, um bey Festen, Gastmahlen ꝛc. die Gesellschaften mit Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, und Erzählungen zu unterhalten. Ihre Anzahl war ausserordentlich groß, so daß sie den Reichen, welche sich ihrer bey Festen bedienen wollten, erstaunliche Kosten verursachten. Dieß veranlaßte bald manche Große, sie an ihren Höfen nicht zu dulden. Schon im Jahr 1043 schickte Kaiser Heinrich III. eine große Menge derselben, die sich zu Ingelheim eingefunden hatten, um auf dem Beylager desselben die Gäste mit ihren Künsten zu belustigen, ohne Speise und ohne irgend eine Gabe fort [169]). So wie ihre Nahrung von dieser Seite abnahm, mußten sie sie anderwärts suchen, und fanden sie in der Kirche. Sie wurden zwar in vielen Orten daraus verjagt, und die Concilien ließen manche Verordnung gegen sie ergehen; sie konnten aber doch nicht eher gleichsam ganz vertilgt werden, bis besserer Geschmack und Aufklärung auch bessern Ergetzlichkeiten Eingang verschaffte. Ums dreyzehnte Jahrhundert herum scheinen diese Mißbräuche in der Kirche aufs höchste gestiegen zu seyn. Alles war in diesen Zeiten in Kirchen und Schulen ausgeartet. Die Schullehrer machten den Volksfesten die Prätsch- und Platzmeister, und überhaupt alles was zur Kirche und Schule gehörte, führte ein ärgerliches Leben. Liederliche, so genannte fahrende Schüler (vagi Scholares) streiften in der Welt herum aus einer Schule und Kirche in die andere, und an vielen Orten war es sogar hergebracht, daß der Pfaffe seinen Pfarrkindern an Sonn- und Festtagen in der Schenke zum Tanz aufspielte. Im Chronico picturato Brunsuic. ad an. 1203. wird erzählt, daß im Pfingstfest dieses Jahrs zu Ossemer bey Stendal das Gewitter einschlug, dem zum Tanz fiedelnden Pfaffen die rechte Hand lähmte, und vier und zwanzig Personen tödtete [170]).

Dennoch konnte diese eingeführte Gewohnheit nicht eher völlig abgeschafft werden, bis der Papst mit dem Bannstral dazu kam, und diese Art von geistlicher Tanzmusik ganz verbot. [171])

§. 56.

An Gesetzen gegen diese und andere Mißbräuche hat es nie gefehlt. Die Concilien haben stets dagegen geeifert. Im Concilio zu Trier im Jahr 1227 wurde allen Predigern verboten, solche herumstreifende Menschen in den Kirchen etwas singen und den Gemeinden dadurch ein Aergerniß geben zu lassen [172]). In andern von den Jahren 1274, 1287, 1291 wurden solche Befehle erneuert. Aber Befehle konnten hier nicht helfen, so lange nicht durch guten Unterricht in den Schulen bessere Begriffe, und durch das Beyspiel der Geistlichen, bessere Sitten veranlaßt wurden. Beydes konnte aber in diesem Zeitraum nicht entstehen.

165) Infinitam multitudinem Histrionum et Ioculatorum sine cibo et muneribus vacuum et moerentem abire permisit. *Muratori* antiquit. med. aevi. Vol. II. pag. 843. Otto von Freysingen erzählt diese Geschichte in seiner Chronik (Lib. 6. cap. 32.) mit folgenden Worten: Quumque ex more regio nuptias Ingelheim celebraret, omne balatronum et Histrionum collegium, quod (ut alloler) eo confluxerat, vacuum abire permisit, pauperibusque ea, quae membris Diaboli supraverat, large distribuit. Man sieht hieraus, was für Begriffe man schon im eilften Jahrhundert von diesen Leuten hatte.

170) „In dussem Jare geschah ein Wunderteecken by Stendal in dem Dorpe gehörten Ossemer, dar sat de Perner des Middewekens in den Pingsten und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach, unde schloch dem Parner synen Arm af mit dem Vedelbogen unde XXIV. lüde tod up dem Tyn.“ Chron. pict. Brunsuic. p. 355.

171) Möhsens Geschichte der Wissensch. in der Mark Brandenburg S. 126.

172) „Ut omnes sacerdotes non permittant Trutannos, et alios vagos scholares, aut Goliardos cantare versus super *Syndus*, et *Agnus Dei*, aut alios in missa vel divinis officiis: quia ex hoc sacerdos in canone quam plurimum impeditur, et scandalizantur

Die Schulen waren wie Taubenſchläge, in welchen die fahrenden Schüler oder Bacchanten mit ihren Schützen aus und eingingen. Sie durften nur die üblichen Kirchengeſänge wiſſen, ſo war man ſchon mit ihnen zufrieden. Die Schullehrer ſelbſt wußten meiſtens nicht viel mehr, als dieſe Geſänge, und allenfalls ein wenig Mönchslatein. Wie konnte unter ſolchen Umſtänden irgend eine Art von Aufklärung bewirkt werden? Mit den Sitten und Begriffen der Geiſtlichen war es nicht beſſer, vielmehr noch ſchlimmer. Sie ſcheueten ſich nicht, ſelbſt Joculatores, Goliarden und Poſſenreißer zu ſeyn, wie in den Decretalen des Papſts Bonifacius *VIII.* (Lib. III. Tit. I. cap. un. de vita et honeſtate clericorum) ausdrücklich bemerkt iſt [173]). Auf der andern Seite miſchten ſich die wahren Goliarden wieder ſo unter die Geiſtlichen, daß ſie ſogar geiſtliche Tonſur trugen, die ihnen aber nach einem andern Decret vom Jahr 1231 genommen werden mußte [174]). Durch ein ſolches Unweſen, welches gerade von den beyden Ständen, durch welche richtige Begriffe und gute Sitten hätten verbreitet werden ſollen, getrieben wurde, mußte endlich der Gottesdienſt völlig entweiht werden, und in lauter Unſinn und Abſcheulichkeiten ausarten.

Die unſchuldige Muſik mußte ſich bey allen dieſen Gelegenheiten mißbrauchen laſſen. Da es nun auch in den finſterſten Jahrhunderten doch immer wenigſtens einzelne gute Köpfe gegeben hat, die ſich in Begriffen und Sitten über den allgemeinen Geiſt ihres Zeitalters zu erheben wußten, ſo konnte es nicht an öffentlichen Mißbilligungen ſolcher Ausartungen und Mißbräuche fehlen. Man unterſchied aber (eben ſo wie es noch in unſern Zeiten häufig nicht geſchieht) den Mißbrauch nicht vom wahren Gebrauch, und wollte die Muſik aus den Tempeln verweiſen, anſtatt daß man die Menſchen, welche ſie ſo unverantwortlich mißbrauchten, daraus hätte verweiſen ſollen. Wenn indeſſen auch in den frühern Jahrhunderten hierin zu weit gegangen wurde, ſo muß man geſtehen, daß Veranlaſſung genug dazu vorhanden war, und daß, wenn diejenigen, welche den Verfall des muſikaliſchen Gottesdienſtes einſehen, auch einen Mittelweg hätten vorſchlagen wollen, er nicht einmal ausführbar geweſen ſeyn würde, weil es in der Allgemeinheit des Verderbens ſogar an Menſchen fehlte, die einen beſſern

homines audientes.“ *Concil. German.* Tom. III. pag. 432. Nach *Du Cange* ſind *Goliardi*, bufones und joculatores einerley. *Trutanni* müſſen eine Art von Bettelmuſikanten geweſen ſeyn. Die Franzoſen leiten ihr *Truand* davon her. Die *Scholares vagi*, vagantes, ſcholaſtici (fahrende Schüler) gehörten der Hauptſache nach mit den Trutannis, und Goliarden in eine Klaſſe. Urſprünglich waren es junge herumſchwärmende Geiſtliche, die ſich auf ihren Streifereyen durch die Welt theils als Vicarien, Capellane, Sänger und Unterlehrer in den Kirchen und Schulen zu nähren ſuchten. Nebenher trieben ſie auch andere Gewerbe mit Wahrſagen, Schatzgraben und mancherley andern Betrügereyen. Als aber die Kirche am Ende des dreyzehnten Jahrhunderts aufmerkſam auf ihr Unweſen wurde, und ſie doch ihre ungebundene Lebensart nicht fahren laſſen wollten, fingen ſie an ſich nach und nach immer mehr an die Schulen zu halten. Doch geſchah dieß erſt im vierzehnten Jahrhundert, und ſie waren nun gewiſſer Maßen wie wandernde Handwerksgeſellen zu betrachten, die wenn ſie in der Schule oder Kirche keine Arbeit fanden, ſich auf ihren Reiſen durch andere Mittel zu ernähren ſuchten. Aus Thomas Platers Leben ſieht man, daß es zweyerley Arten ſolcher fahrenden Schüler gab, eine größere und eine kleinere. Die größern hießen Bacchanten und die kleinern Schützen. Die Schützen mußten den Bacchanten aufwarten, für ſie betteln, ſtehlen, und ſie überhaupt ernähren. Noch um die Zeiten der Reformation herum waren dieſe Menſchen vorhanden, denn Luther kannte ſie, und redet von ihnen, als von groben Eſeln und Tölpeln. Sie verſtanden gewöhnlich nichts weiter, als die in den Kirchen und Schulen gebräuchlichen Geſänge zu ſingen.

S. Kahlkopfs Geſchichte des Schul- und Erziehungsweſens in Deutſchland. S. 124 folg.

173) Clerici, qui clericalis ordinis dignitati non modicum detrahentes, ſeu joculatores, ſeu goliardos faciunt, aut bufones.

174) — quod clerici ribaldi, maxime qui Goliardi nuncupantur, per epiſcopos et alios eccleſiae praelatos praecipiantur tonderi vel etiam radi: ita quod non remaneat in eis clericalis tonſura. Tom. XI. Conc. Ed. Labb. pag. 442.

Gebrauch von der Musik hätten machen können. Da indessen die Unentbehrlichkeit des Gesangs beym Gottesdienst zu sehr gefühlt wurde; und mit ihm eines der kräftigsten Mittel zur Aeußerung übereinstimmender andächtiger Gefühle einer ganzen Versammlung verloren gegangen seyn würde, so mußte man dennoch den Mittelweg als den besten wählen, und nur auf allmähliche Abstellung der Mißbräuche bedacht seyn. Man hält solche Personen, welche in den finstern Jahrhunderten gegen die eingerissenen Mißbräuche im musikalischen Gottesdienst geeifert haben, gewöhnlich für Musikfeinde. Aus den bisher erzählten Umständen ergiebt sich aber, daß sie vielleicht sogar Freunde der Musik gewesen seyn können, nur weder mit dieser Kunst, noch mit dem Gottesdienst verderbliche Mißbräuche treiben lassen wollten.

Das funfzehnte Jahrhundert, eines der wichtigsten in der Europäischen Culturgeschichte, brachte so wie in allen Arten von Kenntnissen und Künsten, auch in der Musik bessere Zeiten mit. Was vorher hier und da sehr einzeln vorbereitet wurde, fing nun an sich zu verbreiten, und durch mehrere Hände immer ausgebildeter zu werden. Was man vorher Gelehrsamkeit nannte, war alles von der Beschaffenheit, daß keine eigentliche Aufklärung dadurch bewirkt werden konnte. An guten Geschmack war noch gar nicht zu denken. In Deutschland war Rudolph Agricola aus Friesland der erste, der den Weg dazu bahnte. Jenseits der Alpen war er etwas früher empor gekommen. Die Vorschläge, welche Agricola [171]) über eine bessere Einrichtung des Studierens that, wurden zwar anfänglich von den Universitätsgelehrten mit Verachtung aufgenommen. Allein die Welt war doch schon empfänglich genug für das Gute geworden, um bald zu fühlen, daß das Studium der Alten oder der so genannten schönen Wissenschaften weiter führe, und mehr Nutzen schaffe, als das vorher beliebte scholastische Geschwätz über die freyen Künste. Dieses nützlichere, gründliche und wahre Aufklärung weit beförderlichere Studium fand immer mehr Beyfall und verbreitete sich bald so sehr, daß der vorherige dicke Nebel gleichsam wie von einer Sonne allmählich zerstreut wurde. So wie man hier das Bessere einmal gefunden hatte, fing man bald an, es auch in andern Dingen zu suchen, mit welchen sich der menschliche Geist beschäftigte. Man suchte das Bessere auch in der Musik und fand es.

§. 61.

Die erste Folge dieser bessern Kenntnisse war überhaupt die allgemeinere Annahme und Einführung der neuen Musikart oder der Figuralmusik. Diese Annahme und Einführung zog theils die Verbesserung, theils ebenfalls eine größere Verbreitung musikalischer Instrumente, besonders aber der Orgel nach sich. Dieses feyerliche Kircheninstrument, dessen frühere Geschichte schon im vorhergehenden Kapitel §. 72 — 93. abgehandelt worden, war Jahrhunderte lang theils sehr unvollkommen geblieben, theils sehr wenig verbreitet worden. Jetzt aber, da die neue Musikart einen ganz andern Gebrauch desselben nothwendig machte, wurde es nach und nach nicht nur sehr verbessert und vergrößert, sondern auch in weit mehrere Kirchen eingeführt.

Vor dem funfzehnten Jahrhundert war der Unterschied der verschiedenen Register in den Orgeln wenig oder nicht bekannt. Man konnte also eine Orgel nicht stärker oder schwächer machen, sondern mußte sie stets auf einerley Art schreyen lassen. Um diese Zeit herum fing man aber an, mehrere Register von einander abzusondern, und in den einzelnen den Ton verschiedener Instrumente nachzuahmen. Die Deutschen erfanden verschiedene Schnarrwerke, als das Krummhorn, die Hoboe und den Basson. Das Regal war die erste Schnarrstimme, welche man erfand, aber man weiß nicht wer sie erfunden hat. Man kannte auch schon das Trompetenregister und die Menschenstimme. Man lernte

171) Epistol. ad Iac. Barbirian.

ſchon einen Unterſchied unter Fußton machen, und verfertigte Regiſter von 32 — 16, 8 und 4 Fußton. Nicht minder war der Tremulant ſchon im funfzehnten Jahrhundert bekannt.

Mit der Vermehrung oder vielmehr Abſonderung der Regiſter und Stimmen war die Erweiterung der Orgelclaviere verbunden. Da vorher bloß die diatoniſche Leiter und kaum einige Octaven auf dem Clavier vorhanden waren, ſo wurden nun auch die chromatiſchen Töne eingeſchaltet und die Zahl der Octaven vermehrt. Dom Bedos de Celles meint, der Anfang dieſer Einſchaltung der chromatiſchen Töne ſey ſchon im dreyzehnten Jahrhundert zu Venedig in der Kirche S. Salvator gemacht worden. Dieſes erſte chromatiſche Clavier ſoll zwey Octaven enthalten haben.

Einen nicht minder wichtigen Zuwachs erhielt die Vollkommenheit der Orgel durch die Erfindung des Pedalclaviers, die man ebenfalls einem Deutſchen mit Namen Bernhard zu danken hat. Dieſer Bernhard lebte zu Venedig, und machte daſelbſt dieſe Erfindung ums Jahr 1470. Sabellicus (Marcus Antonius Coccius) hat von ihm im zweyten Band ſeiner ſämmtlichen Werke (Ennead. IX. lib. 8.) folgende Stelle:

„Muſicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, ſine controverſia praeſtantiſſimum plures annos Venetiae habuerunt *Bernardum* cognomento Teutonem, argumento gentis, in qua ortus eſſet: omnia Muſicae artis inſtrumenta ſcientiſſime tractavit: primus in Organis auxit numeros, ut et pedes quoque ſuavarent concentum, funiculorum attractu: mira in eo artis eruditio, voxque ad omnes numeros accommodata, Numinis providentia ad id natus, ut unus eſſet, in quo ars pulcherrima omnes vires experiretur ſuas. Caeterum quando non omnia uni data ſunt, arguitur in eo inconſtantia quaedam, ut vere illud ſapientiſſime ſit dictum, nullum eſſe magnum ingenium ſine mixtura dementiae. Fuit alioquin inſigni pietate, multaque caſtimonia. Plerique ex iis, qui illi operam dedere, clarum ſunt in ea arte nomen adepti.“

Statt der jetzigen Abſtracten gebrauchte Bernhard alſo kleine Stricke, und hatte wahrſcheinlich kein eigenes Pedalregiſter, ſondern koppelte ſein Pedal mit dem Manual, wie es noch in unſern Zeiten bey kleinen Orgeln geſchieht.

So groß dieſe Verbeſſerungen für ein ſolches Zeitalter ſchon waren, ſo fehlte doch noch vieles an der Vollkommenheit der Orgel. So viele Stimmen und Regiſter in einer Orgel auch vorhanden, ſo ähnlich auch dieſe Stimmen gewiſſer Inſtrumenten ſeyn mögen, ſo iſt doch die Beſchaffenheit der Bälge, das beſtimmte Maß des Windes, wodurch ſie zur Anſprache gebracht werden, ein Umſtand von ſo großer Wichtigkeit, daß man ſich ohne die genaueſte Berichtigung deſſelben keine gute Orgel denken kann. Hiezu war aber eine Erfindung nothwendig, die erſt im ſiebenzehnten Jahrhundert gemacht wurde. Ich meine die Erfindung der Windwage oder Windprobe, wodurch einem jedem Regiſter das gehörige Maß von Wind zugetheilt werden konnte. Auch dieſe Erfindung hat einen Deutſchen zum Urheber, einen Orgelbauer aus Wettin an der Saale, mit Namen Chriſtian Förner [176]). Sein hieher gehöriges Werk heißt: Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweiſung der mathematiſchen Wiſſenſchaften ſolle gemacht, probirt und gebraucht werden, und wie man Glocken nach dem Monochordo menſuriren und gießen ſoll 1684.

176) Caſp. Troſt in der Meißenfelſiſchen Orgelbeſchreibung, S. 5. und folg. Joh. Georg Able in der Unſtruthine ꝛc. S. 24. aus Dr. Joh. Olearii Einweihungspredigt der im Jahr 1667. in der Domkirche zu Halle von Chr. Foerner erbauten Orgel. Die Predigt führt den Titel: Das fröhliche Halleluja.

§. 62.

Was die größere Verbreitung und Einführung der Orgeln in mehrere Kirchen betrifft, ſo hätte man denken ſollen, daß ſie durch das Beyſpiel des Römiſchen Papſtes ſehr erſchwert worden ſeyn müßte. Denn die päpſtliche Kapelle hat den Gebrauch der Orgeln ſtets verworfen und verwirft ihn noch, ſo wie es auch einige andere Kirchen in Italien und Frankreich thun. Die Kirche zu Lyon hat nie eine Orgel gehabt. Der Cardinal Bona (de div. Pſalmod. cap. XVII. §. 5.) ſagt: Lugdunenſis eccleſia, quae novitates neſcit, ſemper organa repudiavit, neque in hunc diem aſcivit. In verſchiedenen andern Kirchen, z. B. bey den Carthäuſern wurden ſie ebenfalls, ſo wie überhaupt kein Inſtrument zugelaſſen. Deſſenungeachtet haben ſie ſich im ganzen chriſtlichen Europa verbreitet, und ſie würden, wenn auch päpſtliche Bannflüche ihre Ausbreitung hätten verhindern wollen, ſich dennoch verbreitet haben, weil es zu fühlbar für jedermann iſt, wie ſehr die Feyerlichkeit des Gottesdienſtes durch ſie erhoben wird, und wie unerdentlich der allgemeine Kirchengeſang ohne ihre Beyhülfe ſeyn oder werden würde. Nur da, wo man Gott mit lauter Klagen und Seufzern dienen zu müſſen glaubt, wo man eine freudige Erhebung des Herzens ſchon für ſündlich hält, und durch ſtetes Büßen im Sack und in der Aſche für die ganze Welt unnütz wird, ſich ſelbſt aber das Leben zur Laſt macht, kann ein zweckmäßiger Gebrauch der Orgel tadelhaft, oder der Würde des Gottesdienſtes unangemeſſen gefunden werden.

Deutſchland hat ſelten etwas Gutes und Nützliches ſpäter als andere Länder angenommen. Ein ſo prachtvolles Inſtrument wie die Orgel iſt, zu deſſen Vervollkommung ohnehin die Deutſchen ſo viel beygetragen haben, iſt daher auch den ihnen ſehr frühe ausgebreitet worden. Vor dem funfzehenten Jahrhundert waren indeſſen alle Orgeln, die ſich in erzbiſchöflichen und einigen andern Hauptkirchen fanden (wie wir ſchon aus dem vorhergehenden Kapitel von den Orgeln zu Halberſtadt und Magdeburg wiſſen) bloße Miniaturwerke. Dieß mag auch der Fall mit zwey Orgeln zu Nördlingen geweſen ſeyn, die nach Beyſchlags Nördlinger Schulgeſchichte (St. 4. S. 5.) ſchon im Jahr 1412 und 1413 ihre eignen beſoldeten Orgelmeiſter hatten. Im Jahr 1412 wurde ebenfalls in dieſer Stadt im Barfüßerkloſter eine neue Orgel erbaut. Denn in einem alten Gedenkbuch der Mönche findet ſich bemerkt:

„Anno MCCCCXXII perfectum fuit organum,“

und im Nekrolog des Kloſters wird der Tod eines Organiſten mit folgenden Worten angegeben:

„Anno MCCCC--VI (die Zehnerzahl fehlt) feria quinta ante Letare obiit pater frater Heinricus Engelhardi multum bene vociferatus Scriptor bonus et Organiſta ejus anima requieſcat in pace.“

Eine dritte Orgel erhielt Nördlingen 1466. Der Erbauer derſelben war Stephan Caſtendorfer aus Breslau. In andern beträchtlichen Städten des ſüdlichen Deutſchlands hat man etwas ſpäter auf die Einführung der Kirchenorgeln gedacht. Nürnberg bekam 1443 die erſte, und Augsburg erſt 1490 [177]). Obgleich alle dieſe Orgeln, welche vor Erfindung des Pedals gebauet wurden, nur Manualwerke waren, ſo haben ſie doch ſchon hin und wieder ſehr große Pfeifen gehabt. Bruſch erzählt in ſeiner Chronologia monaſteriorum Germaniae (pag. 368.) daß ein Abt Georg der Ciſtercienſerabten Salmansweiler in Schwaben im Jahr 1441 eine große Orgel erbauen ließ, worin die größte Pfeife 28 Fuß in der Länge und 4 Spannen im Umfange hatte. „Fecit fieri majus

177) S. Chronik der Reichsſt. Nürnberg. S. 32. und Reichsſt. Augsberg, S. 72. Pauls von Stetten Erläuterung der Geſchichte der

organon, cujus maxima et medioxima fiſtula habet in longitudine pedes 28. in circumferentia ſpithamas quatuor."

Auch im nördlichen Deutſchland hat man noch vor Erfindung des Pedals ſchon vor und um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an vielen Orten Orgeln gehabt, wie man in alten Chroniken faſt überall angeführet findet. Es iſt aber unnöthig, ſie alle hier zu verzeichnen, da es doch nur Manualwerke waren, auf welchen weiter nichts als ein langſamer Choral geſchlagen werden konnte. Erſt nach der Erfindung des Pedals und nach andern aus derſelben entſprungenen Erweiterungen und Verbeſſerungen wurden ſie für die neue Muſikart brauchbar, werden folglich erſt von dieſer Zeit an wichtig. Wie frühe dieſe Erfindung auch in Deutſchland bekannt wurde, ſieht man daraus, daß ſchon 1475 eine ſolche Manual- und Pedal-Orgel in die Barfüßerkirche zu Nürnberg kam, die eines daſigen Bäckers Sohn, mit Namen Conrad Roſenburger erbauete [178]). In eben dieſem Jahr bauete dieſer damals ſehr berühmte Orgelmacher auch die große Orgel in der Domkirche zu Bamberg. Das Pedal hatte 13 Claves und ging vom A — a mit Einſchluß aller chromatiſchen Töne. Das Manual aber ging vom A bis ins f ebenfalls mit allen chromatiſchen Tönen. Dieſe Bamberger Dom-Orgel wurde aber 18 Jahr nachher, nehmlich 1493 erweitert, und bekam nun im Manual den Umfang von F — a, und im Pedal von F — b. Bey der erſten Einrichtung hatte ſie nur 8 Bälge, bey der Erweiterung bekam ſie aber deren 18, jede 10 Spannen lang und 3 Spannen breit.

Da die Orgeln durch die erwähnten Verbeſſerungen an Pracht und Feyerlichkeit gar ſehr gewonnen hatten, ſo fing man nun, nehmlich am Ende des funfzehenten Jahrhunderts faſt allgemein an, den Kirchen einen ſolchen Schmuck zu verſchaffen. Es iſt daher um dieſe Zeit faſt keine bedeutende Stadt mehr zu finden, weder im ſüdlichen noch nördlichen Deutſchland, die dem allgemeinen Beyſpiel nicht nachgefolgt wäre. Aber in einigen Gegenden wurden die meiſten ſolcher Werke, die zum Theil 1500 und mehrere Gulden gekoſtet hatten (welches für jene Zeiten eine ſehr beträchtliche Summe war) im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts durch den Bauernkrieg wieder zerſtört.

§. 63.

Als Orgelmacher ſind in den frühern Jahrhunderten mehrere ſehr berühmt geweſen. Einer der älteſten war aus Peyſſenperg in Bayern, welcher um ſeiner Geſchicklichkeit willen vom Herzog Ernſt von allen Steuern befreyt wurde. Er hieß Erhart Smid. Sein Freyheitbrief ſteht in *Oefelii* SS. rer. Boicor. Tom. II. pag. 318. „A. 1433. datum München am Sontag nach Jacobi ſpricht Herzog Ernſt, Erharden Smid, geſeſſen zum Peyſſenperg aller Steuer frey, umb ſein Klugheit die er an ihm hat mit Orgeln zu machen und andern klugen Dingen."

Der Erbauer der alten Orgel zu St. Aegidien in Braunſchweig (1456) war ebenfalls ſehr berühmt. Die Inſchrift unter der Orgel hat unter andern folgende hieher gehörige Verſe:

Bartholdus rexit tunc Abbas, ac opifex fit,
Andreas gnarus exſtiterat arteque rarus etc.

178) Herr von Murr nennt in ſeinem Journal zur Kunſtgeſchichte einen Heinrich Trardorf, der ſchon 1444. eine große Orgel mit einem Pedal in die St. Sebaldskirche zu Nürnberg gemacht haben ſoll. Dieß iſt aber ein Irrthum. Die Nachricht iſt aus dem Prätorius genommen, der aber keine Jahrzahl angiebt, ſondern nur ſagt: „ungefehr vor anderthalbhundert Jahren ſey das genannte Werk von Trardorf gebauet worden. Prätorius ſchrieb ſein Syntagma muſ. oder vielmehr ſeine Organographie 1619. Wenn man nun anderthalbhundert Jahre von 1619 abzieht, ſo kommt 1469 heraus, alſo eine Zeit, welche der Zeit ſehr nahe kommt in welcher das Pedal erfunden ſeyn ſoll, und was noch daran fehlt, muß auf Rechnung des Wortes: ungefehr geſetzt werden.

Von Heinrich Trardorf iſt ſchon geredet worden, welcher Orgeln mit und ohne Pedal gemacht hat. Seine Orgel ohne Pedal in der l. Frauenkirche zu Nürnberg ſoll wie eine Schalmey geklungen haben. Man hielt dieß in jenen Zeiten für ſchön. Seine Vorderpfeifen oder Präſtanten in der Orgel zu St. Sebald nannte er Flöten. Er hat auch eine Octave und einen damals ſo genannten Hinterſatz (Unterſatz) in dieſe Orgel gemacht.

Auf ihn folgten Friedrich Krebs und Nicolaus Mülner aus Mildenberg, die, wie Prätorius ſagt, für vornehme Meiſter geachtet wurden. Des Conrad Rothenburger aus Nürnberg iſt ſchon gedacht worden, ſo wie auch des Stephan Caſtendorfer aus Breslau, der das zu Venedig erfundene Pedal zwar ſpäter als Rothenburger, aber doch immer frühe genug, nehmlich im Jahr 1483 in der Dom-Orgel zu Erfurt anbrachte. Prätorius (Organographie S. 111.) nennt ihn Magiſter (welches wohl nichts andres als das in jenen Zeiten allgemein übliche Meiſter bedeuten ſoll) und ſagt, daß ihm ſeine Söhne, Caſp. Melchior und Michael dabey geholfen haben. Prätorius hatte auch den Dingezeddel und Brief über den Bau dieſer Orgel ſelbſt geſehen und geleſen.

Heinrich Kranz hat die große Orgel in der Stiftskirche. S. Blaſii zu Braunſchweig gebauet. Die Inſchrift dieſer Orgel hat unter andern folgenden Vers:

Quisquis opus ſpectas, Hinricus Crantius, atque
Gudenbergenſis Haſſo magiſter erat.

Eine kleinere Orgel in dieſer Kirche iſt der Inſchrift zu Folge von Joh. Thomas erbauet.

Unter die berühmten Orgelmacher muß auch der vortreffliche Rudolph Agricola gerechnet werden, welcher der erſte war, der Deutſchland mit den alten Claſſikern bekannt machte und dadurch den Weg zu einer beſſern Nationalbildung bahnte. Melchior Adami (in vit. Philoſ.) ſagt von ihm: „*Rud. Agricola* canebat voce, flatu, pulſu.“ Sweert (in Athenis Belgicis) ſagt: „Fuit vir omnino egregius muſicus etc.“ daß er aber auch die Orgel in der Martinskirche zu Gröningen gebauet habe, und daß, obgleich ſeit dem funfzehenten Jahrhundert mancherley Veränderungen damit vorgenommen worden ſind, doch noch immer das, was von ſeiner Arbeit übrig iſt, das Vorzüglichſte daran bleibt, hat man bisher nicht gewußt [179]). Aber das Urtheil des Erasmus Rotterdam wird dadurch beſtätigt, welcher in ſeinen Adagiis von ihm ſagt: „Nulla pars muſices, quam non exactiſſime calleret.“ Bentheim (ſ. Holländ. Kirchen- und Schulen-Staat, S. 34) bemerkt bloß, daß Agricola an dem Bau dieſer Orgel geholfen habe. Burney ſchreibt ihm aber die Verfertigung der Rohrſtimmen zu, unter welchen vorzüglich die vox humana ſehr lieblich, aber einer Hoboe oder Clarinette ähnlicher klingen ſoll als der Menſchenſtimme.

§. 64.

Von berühmten Organiſten ſind aus dieſen frühen Jahrhunderten nur ſehr wenige bekannt. Die Organiſtenkunſt muß überhaupt vor der Vervollkommung der Orgeln ſehr unbedeutend geweſen ſeyn. Was kann für eine Kunſt dazu gehören, auf einem Manual von nicht vollen zwey Octaven die langſam auf einander folgenden Töne einer Choralmelodie mit der ganzen Hand oder wohl gar mit dem Ellenbogen niederzuſchlagen oder zu drücken? Vor dem funfzehnten Jahrhundert wird daher ſchwerlich ein Organiſt gelebt haben, deſſen Kunſt verdient hätte, dem Andenken der Nachwelt überliefert zu werden. Wir finden daher wohl hin und wieder angezeigt, daß hier und da ein Organiſt angenommen oder geſtorben ſey, nicht aber was er in ſeiner Kunſt geleiſtet habe. Was die Organiſten eigent-

179) S. Burney's Tagebuch einer muſ. Reiſe B. 3. S. 225.

ſich zu thun hatten, ſo lange die Orgeln noch in ihrem frühern unvollkommenen Zuſtand waren, ergiebt ſich ſehr deutlich aus einer Pactverſchreibung, aus welcher Hr. Rect. Beyſchlag in ſeiner Schulgeſchichte das Weſentlichſte angeführet hat. Sie wurde im Jahr 1474 gemacht, um welche Zeit das Pedal erfunden, und die Figuralmuſik an vielen Orten ſchon bekannt war. Der Organiſt hieß Sebaldus Grave, war ein Prieſter und macht ſich für eine Pfründe und zwölf Gulden jährlichen Solds auf lebenslang verbindlich, auf der Orgel zu St. Jürgen alle hochzeitliche Tag und Feſte, und ſonſt auf Befehl, Amt, Veſper und zu Zeiten Salve mit gutem Fleiß zu ſchlagen, darauf zu ſehen, daß die Orgel keinen Schaden nehme, und wenn ſie Beſſerns brauche, ſolches dem Bürgermeiſter und Rath, oder den Kirchenpflegern zu berichten, auch ohne Erlaubniß eines Bürgermeiſters nicht von Nördlingen ſeyn noch ziehen zu wollen. Er hatte den damals ehrenvollen Namen eines Orgelmeiſters (180). Das Amt eines Orgelmeiſters, der in der Pactverſchreibung auch Organiſti genannt wird, erſtreckte ſich alſo um die genannte Zeit bloß auf das Angeben und Aushalten der zum Choralgeſang gehörigen Töne.

Doch muß auch hin und wieder ſchon früher figuraliter auf der Orgel geſpielt worden ſeyn, weil ſonſt der ſchon §. 46. angeführte Antonio Squarcialupo zu Florenz unmöglich ſchon ums Jahr 1430 ſo großes Aufſehen mit ſeinem Orgelſpielen hätte machen können, wie er gemacht hat, ſo daß viele Fremde nach Florenz kamen, bloß um ihn hören und kennen zu lernen. *Poccianti* (Catal. Scriptorum Florentin. pag. 15.) ſagt von ihm, er habe einige Compoſitionen herausgegeben (ob für die Orgel oder für den Geſang, wird nicht bemerkt), und ſein Bildniß ſey in Marmor gehauen und beym Eingang in die Domkirche mit folgender Inſchrift aufgeſtellt worden: „Multum profecto debet muſica *Antonio Squarcialupo*, Organiſtae. Is enim ita arti gratiam conjunxit, ut quartam ibi viderentur Charitates Muſicam aſciviſſe ſororem. Florentia Civitas grati animi officium rata ejus memoriam propagare, cujus manus ſaepe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi ſuo monumentum donavit.“ Daß dieſe Inſchrift noch in neuern Zeiten vorhanden war, berichtet Walther aus Nemeitz Faſciculo Inſcriptionum ſingularium p. 235. Von den Compoſitionen des Squarcialupo findet ſich nirgends eine Anzeige, ſelbſt in der Libraria des Doni nicht, der doch ſelbſt ein Florentiner war, und die älteſten Muſikwerke verzeichnet hat.

Daß Bernhard, der Erfinder des Pedals ebenfalls ein ſehr guter Organiſt nach Art ſeines Zeitalters geweſen ſeyn müſſe, ergiebt ſich theils aus dem ſchon angeführten Zeugniß des Sabellicus theils auch aus ſeiner gemachten Erfindung ſelbſt. Er würde nicht darauf gekommen ſeyn, auch die Füße bey ſeinem Orgelſpielen mit zu Hülfe zu nehmen, wenn er den durch das Pedal vermeyderen Verrath von Tönen nicht zu nutzen gewußt hätte.

Dieſen beyden berühmten Organiſten können wir noch einen alten Deutſchen an die Seite ſetzen, nehmlich den Hans Hofhaimer, welcher Kaiſer Maximilians I. Hof-Organiſt war. Ottomar Luſcinius nennt ihn Paul Hofhaimer und rühmt ſeine muſikaliſche Geſchicklichkeit in der Muſurgie pag. 15. gar ſehr. Unter andern ſagt er von ihm: Quicquid enim Roma ſuo debet Romulo aut Camillo, hoc totius rei muſicae univerſitas Paulo tribuit, ſuo inſtauratori. Erſt nach ſeinem Tode

(180) Unter Ludwig XII. hatte doch der Organiſt eine etwas beſſere Beſoldung, denn er erhielt jährlich 120 Franzöſiſche Livres. „Car pour la Muſique des Orgues, elle y etoit deja connue du tems de Louis XII. ſous le regne duquel il y avoit un Organiſte aux gages de cent vingt livres etc. *Du Peyrat* Antiquit. de la Chapelle etc. pag. 479.

ſied Harmoniae poeticae, quales ſub ipſam mortem cecinit, ſowohl für Stimmen als Inſtrumente zu Nürnberg 1519. von ihm gedruckt worden, die ſich unter meinen muſ. Alterthümern befinden. Hofhaimer war übrigens ein Augsburger Bürger und Ritter, wie Paul von Stetten in ſeiner Kunſt- Gewerb- und Handwerksgeſchichte, S. 525. bemerkt. So gut es indeſſen die genannten Organiſten zu ihrer Zeit auf der Orgel ſchon gemacht haben mögen, ſo fing doch die wahre Orgelkunſt erſt am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts an, recht empor zu kommen, wie wir in der Folge ſehen werden.

§. 65.

Der Unvollkommenheit der Orgeln, und des Gebrauchs derſelben zu bloßen Choralmelodien ungeachtet, muß man doch ſchon ſehr frühe das was darauf geſpielt werden ſollte, auf irgend eine Art zu bezeichnen gewußt haben. In Italien hat man ſich wahrſcheinlich eben derſelben Noten dazu bedient, die zur Bezeichnung der Singſtücke gebraucht wurden. Dieß kann aber nicht eher geſchehen ſeyn, als bis theils die Figuralmuſik überhaupt, theils aber auch die für ſie eingerichteten Notenzeichen erfunden waren. Vermuthlich kommt es bloß daher, daß noch in unſern Zeiten das Linienſyſtem mit den darauf geſetzten Notenzeichen von verſchiedenem Werth und von verſchiedener Höhe und Geſtalt die Italiäniſche Tabulatur genannt wird. Wie es aber zugegangen iſt, daß gerade nur die Deutſchen vom Gebrauch dieſes linearischen Syſtems abgewichen ſind, da ihnen doch die erfundenen Notenzeichen eben ſo früh als andern Europäiſchen Völkern bekannt waren, und ſie ſogar nicht geringen Theil an der Erfindung und Ausbildung derſelben hatten, iſt ein Umſtand, über welchen man nirgends einigen Aufſchluß findet. Dem ſey nun wie ihm wolle, die Deutſchen gingen zum Gebrauch der Gregorianiſchen Buchſtaben zurück, um ihre Orgelſtücke damit zu bezeichnen, und dieſe Bezeichnungsart wurde zum Unterſchied der Italiäniſchen die Deutſche Tabulatur genannt.

So lange die Orgeln von ſo geringem Umfang waren, daß nur Choralmelodien darauf geſpielt oder geſchlagen werden konnten, es auch dabey auf keine verſchiedene Dauer der Töne ankam, konnten die Buchſtaben ſchon hinreichen. Man unterſchied die Octaven durch große und kleine Buchſtaben, und konnte die damit bezeichneten Taſten nicht leicht verfehlen. Aber bey der Erweiterung der Orgeln und bey der Einführung der Figuralmuſik entſtanden Bedürfniſſe, die ſich mit bloßen Buchſtaben *nicht heben laſſen wollten.* Es mußten nun den Buchſtaben ſo mancherley Zeichen zur Andeutung ihrer Dauer beygefügt werden, daß dadurch eine Art von Notenſchrift entſtand, die ein abſchreckendes Anſehen bekam, und noch außerdem ſehr beſchwerlich zu leſen und weitläuftig zu ſchreiben war.

Nach und nach wurde ſie indeſſen doch in eine ſolche Ordnung gebracht, daß ſie faſt bis ans Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts gebraucht werden konnte, und daß ſogar die Organiſten, die einmal daran gewöhnt waren und die Schwierigkeiten derſelben überſtanden hatten, ſich dieſelbe nicht wieder nehmen laſſen wollten. Man theilte die Buchſtaben in ſieben große, als: C, D, E, F, G, A, H, in ſieben kleine oder ungeſtrichene, nehmlich: c, d, e, f, g, h: in ſieben einmal geſtrichene: c̄, d̄, ē, f̄, ḡ, h̄; und endlich in ſieben zweymal geſtrichene: c̿, d̿, e̿, f̿, g̿, h̿, und ſetzte noch das dreygeſtrichene c̿̄ hinzu, um die vier vollen Octaven zu haben, die wenigſtens ſchon im ſechzehenten Jahrhundert in den Orgeln enthalten waren.

Die Geltung der Buchſtaben ſowohl als der Pauſen wurde auf folgende Art bezeichnet:

| bedeutet eine ganze Tact-Note.

𝄻 — eine ganze Tact-Pauſe.

bedeutet einen halben Tact.

— ein Viertel.

— ein Achtel.

— ein Sechzehntheil.

— ein Zweyunddreyßigtheil.

Waren Buchſtaben unter dieſen Zeichen, ſo wurde der Werth des angedeuteten Tones dadurch beſtimmt; ſtand aber das Zeichen allein ohne Buchſtaben, ſo war es eine Pauſe von gleichem Werth.

Wenn zwey oder mehrere Buchſtaben von einerley Werth auf einander folgten, ſo wurden ſie auf folgende Art bezeichnet:

bedeutet zwey halbe Tacte.

— zwey oder vier Viertel.

— zwey oder viel Achtel.

— zwey oder vier 16 Theile.

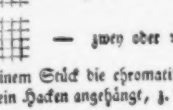
— zwey oder vier 32 Theile.

Kamen in einem Stück die chromatiſchen Töne vor, ſo wurde den Buchſtaben, von welchen ſie abſtammten, ein Hacken angehängt, z. B.

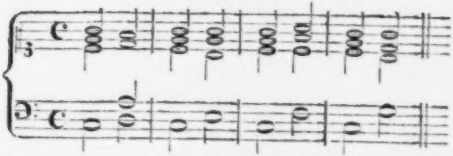
F, G, f, g, ꝛc.

Es dauerte aber lange, ehe dieſe Deutſche Tabulatur in eine ſolche Ordnung gebracht werden konnte. Anſtatt der vielen Striche, wodurch auf einander folgende Töne einerley Werthes angedeutet wurden, gebrauchten einige die Zahlen 2, 3, 4, 5. Andere bedienten ſich mancher andern Zeichen, ſo daß es ein mühſeliges Studium iſt, die in Deutſcher Tabulatur geſchriebenen Stücke aus verſchiedenen Jahrhunderten zu leſen. Um indeſſen den Leſern, unter welchen vielleicht viele nie Gelegenheit haben, eine ſolche Notenſchrift zu ſehen, einen anſchaulichen Begriff von der Sache zu machen, will ich aus verſchiedenen Zeitaltern etwas davon zur Probe einrücken.

Die einfachſte und älteſte Art war gewiß in Noten von gleichem Werth. z. B.

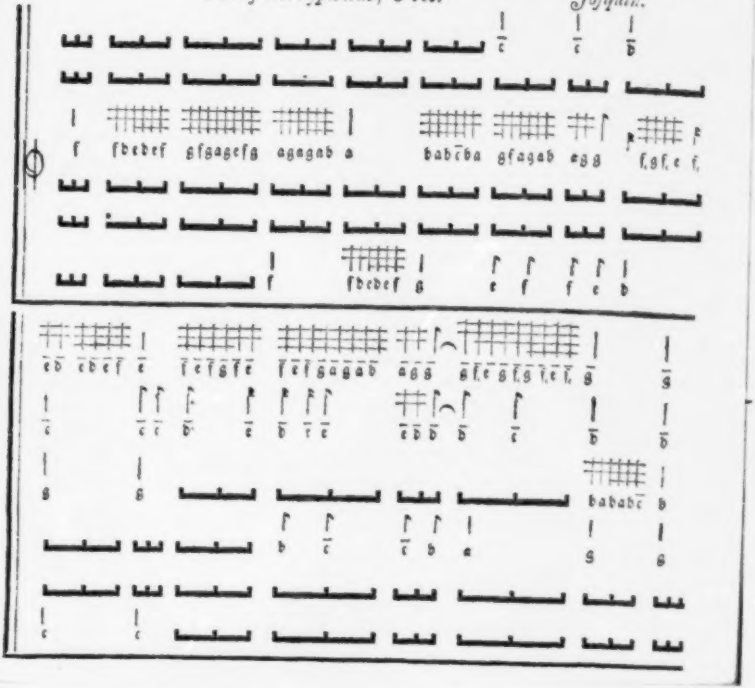


Die nach der Italiäniſchen Tabulatur folgende Bedeutung haben:

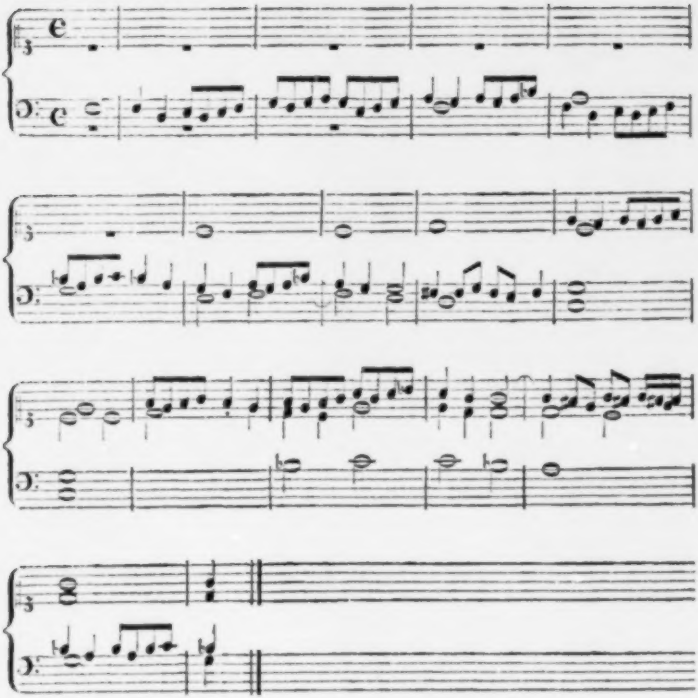


Eine Probe von verwickelterer Art nehme ich aus dem Orgeltabularbuch des Jacob Paix von 1583 und zwar aus einer Compoſition des Joſquin über: Veni ſancte Spiritus, welche in die Orgeltabulatur übertragen iſt. Die Compoſition iſt ſechsſtimmig; es kommen aber alle 6 Stimmen nur ſelten zuſammen. Ich gebe nur den Anfang bis zum erſten Formalſchluß, nebſt der Ueberſetzung.

Veni ſancte ſpiritus, 6 voc. *Joſquin.*



Ueberſetzung.



Die Beſchwerlichkeit dieſer Notenſchrift iſt ſehr einleuchtend. Sie iſt weit zuſammen geſetzter als die Italiäniſche Tabulatur, weil zur Beſtimmung der Dauer und Höhe eines jeden einzelnen Tones mehrere Zeichen erforderlich ſind, anſtatt daß in dem Linienſyſtem Höhe und Werth mit einem einzigen Zeichen beſtimmt wird. Wenn man nun bedenkt, daß unſere Vorfahren ganze vollſtimmige Partituren mit dieſer weitläuftigen Notenſchrift ſchrieben, ſo kann man ſich eine Vorſtellung davon machen, wie beſchwerlich ihnen das muſikaliſche leſen geworden ſeyn muß.

Dennoch hat dieſe Deutſche Tabulatur noch im Anfang des jetzigen Jahrhunderts einen übrigens trefflichen Organiſten und Muſikgelehrten zum eifrigen Verfechter gehabt, nehmlich unſern Werkmeiſter, welcher in ſeinen muſikaliſchen Paradoxal-Discurſen beweiſen wollte, es ſey alles leichter, deutlicher und beſtimmter damit zu ſchreiben, als in der Italiäniſchen Tabulatur. Er that auch Vorſchläge zu ihrer Verbeſſerung; allein man hatte nicht Luſt, ſich von dem Linienſyſtem wieder abbringen zu laſſen, nachdem man die Vorzüge deſſelben einmal bemerkt hatte.

Viele andere Organiſten gingen ſchon am Ende des funfzehenten Jahrhunderts von der Deutſchen Tabulatur ab. Denn Martin Agricola macht den Lauteniſten ſeiner Zeit (im Jahr 1525) in ſeiner gereimten Muſica inſtrumentalis einen Vorwurf darüber, daß ſie noch bey der Buchſtaben-Notation blieben, und erklärt die Organiſten für klüger, die ſchon damals davon abgegangen waren. Im fünften Kapitel des gedachten Werks ſagt M. Agricola:

Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Und heimlich bey mir ſelber verwundert,
Der Alphabethiſchen Tabulathur
Wie ſie doch erſtmals ſey kommen herfur.

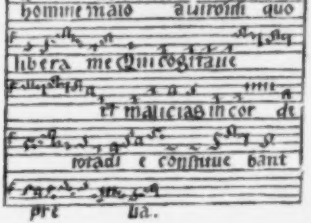
Auch mag ich billich mit ſolchen Beſcheyd
Alſo ſagen, wie mirs im Herzen leyd
Das die Organiſten viel klüger ſeyn
Als die Lauteniſten mit ihrem ſcheyn.

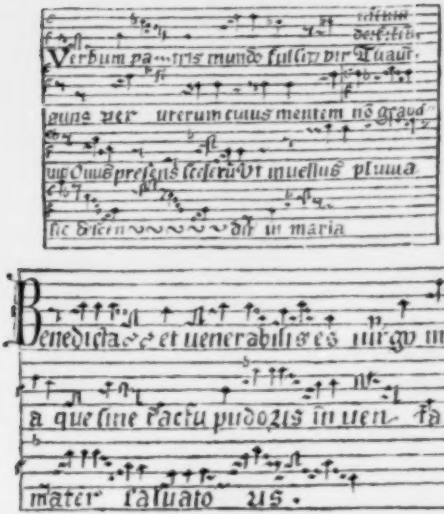
Aber abſchaffen konnte ſie Agricola dennoch nicht, wie Mattheſon meinte, daß er gethan habe.

§. 66.

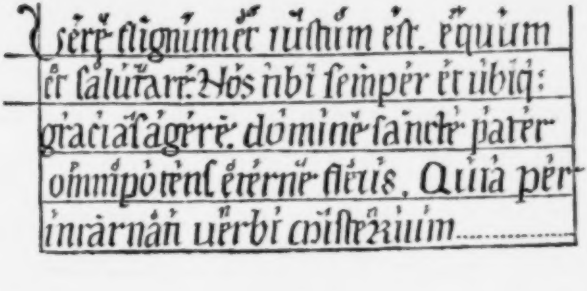
Die muſikaliſche Schreibekunſt hat dem menſchlichen Geiſt von jeher eben ſo viel Anſtrengung gekoſtet, als die Kunſt ſelbſt. Man muß darüber erſtaunen, daß in dieſer Sache ſo viele Wege betreten worden ſind, auf welchen in der Folge bey der Erweiterung der Kunſt nicht fortzukommen war, und daß ſelbſt nach der Entdeckung eines beſſern Weges es doch ſo ſchwer hielt, mehrere Köpfe unter einen Hut zu bringen. Daher hat nicht nur jedes Jahrhundert eine eigene Notenſchrift, ſondern mehrere derſelben gehabt, die aber alle kein langes Leben hatten, diejenige ausgenommen, welche ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit nach einer weitern Ausbildung, folglich eines längern Lebens fähig war.

Aus den Proben von Notenſchrift des zwölften, dreyzehenten und vierzehenten Jahrhunderts





wird man ſehen, wie allmählich man der Form der neuern Tonzeichen näher gekommen iſt. Dennoch gab es ſelbſt im vierzehenten Jahrhundert, um welche Zeit das Linienſyſtem ſchon ſehr verbreitet war, einige, die es noch nicht annehmen wollten, ſondern ihre Tonzeichen eben ſo ohne Linien über den Text ſchrieben, wie es beſonders die Neugriechen in weit frühern Jahrhunderten ſchon gethan hatten.



So dauerte die Wandelbarkeit der Notenschrift so lange fort, bis eine allgemeinere Vorbereitung der Kunst selbst, die Nothwendigkeit einer gewissen Art überhaupt und einer allgemeinern Uebereinstimmung derselben insbesondere immer fühlbarer machte. Dieß geschah erst im funfzehenten Jahrhundert, in welcher Zeit fast ganz Europa anfing, sich zu vereinigen, und eine eigne Notenschrift für den Choralgesang, so wie eine andere für den Figuralgesang anzunehmen. Die Notenzeichen für den Choralgesang waren äußerst einfach, von einerley Werth und von folgender Gestalt: • ⁊ ⁊ ▬; die Noten für den Figuralgesang kennt der Leser schon, da in dem Abschnitt von der Mensuralmusik hinlänglich davon geredet worden ist.

§. 67.

Von dem Gebrauch anderer Instrumente in der Kirche außer der Orgel läßt sich wenig mit Zuverlässigkeit sagen. Ihr Gebrauch ist befohlen, geduldet, verboten und auf gewisse Arten eingeschränkt worden, je nachdem die Bischöffe oder andere Kirchenvorsteher, mehr oder weniger Geschmack daran fanden. Viele Geistliche, besonders solche, welche selbst etwas von der Musik verstanden, fanden gar nicht, daß die Andacht durch eine ordentliche Instrumentalmusik gestört werde: sie glaubten vielmehr das Gegentheil, und machten ihre Einrichtungen darnach. Andere, welchen die Natur Sinn und Gefühl für Musik versagt hatte, fanden an einem wohlbesetzten Instrumentalchor nichts als ein wüstes unordentliches Getöse. Von dieser letztern Art war der Cardinal Capranica beym Baluzius (Lib. 3. §. 18. Miscellan.), der die Musikanten eines solchen Chores mit einem Sack voll Spanferkeln verglich, die durch einander grunzen und schreyen, wovon man aber nichts verstehen könne.

Verschiedenen Mönchsorden wurde sogar verboten, den Figuralgesang zu lernen und so wenig außer als in der Kirche Gebrauch davon zu machen, „ita ut nec discant nec doceant instrumentorum musicorum usum, similiter caveatur omnis cantus figuratus." Der Brüderschaft des Bergs Olivet war der Gebrauch eines jeden Instruments untersagt, ausgenommen des Monochords (so wurde damals das Spinett genannt), dessen sich die Mönche aber nur in ihren Zellen nach Gutbefinden des Abts bedienen durften [181]).

Solche Urtheile und eine Menge andere Concilien-Beschlüsse konnten aber dennoch die allgemeinere Verbreitung sowohl der Figuralmusik als die Einführung mehrerer Instrumente in die Kirche nicht verhindern. Alle Arten von Instrumenten wurden gebraucht, Blase-Saiten- und Schlag-Instrumente. Denn man findet sie alle in den verschiedenen Verboten genannt, und zwar auf eine solche Art, daß man daraus auf einen vorhergegangenen Gebrauch derselben schließen kann. Auch würden sie überhaupt nicht verboten worden seyn, wenn man sie nicht vorher gebraucht hätte, so wenig wir Gesetze gegen das Stehlen haben würden, wenn nicht vorher gestohlen worden wäre.

Der Hauptgrund solcher Verbote scheint indessen in der Unvollkommenheit der damaligen Instrumentalmusik selbst zu liegen. Man hat zwar zu allen Zeiten Instrumente gehabt und gebraucht, aber man kann sich leicht vorstellen, daß sie vor der Erfindung der Harmonie und Mensuralmusik wenig mehr als Klappern, Klimpern und Dudeln hervorbringen konnten. Daher finden wir auch nicht die mindeste Spur, daß man vor den genannten Erfindungen eine solche Art von Instrumentalmusik gehabt habe, die unabhängig vom Gesang selbst sangbar gewesen sey. Und selbst dann, als die Instrumente anfingen den Gesang nachzuahmen, muß es noch lange gedauert haben, ehe sie es

181) *Gerberti* de cantu et mus. sacra, T. II. p. 214.

darin zu einiger Vollkommenheit bringen konnten. So wie sich ihre Anwendung ändern sollte, mußte auch ihre Einrichtung geändert werden. Dieß alles konnte nur allmählich geschehen, und eben so allmählich lernte man die Vervollkommnung der Instrumentalmusik fühlen und immer mehr sowohl in als außer der Kirche zweckmäßig anwenden. Nach dieser Zeit wurden der Einwendungen gegen ihren Gebrauch immer weniger, so wie ihrer nun beym Beschluß des achzehnten Jahrhunderts aus andern Ursachen wieder mehrere geworden sind. In den frühern Zeiten machte man Einwendungen gegen die noch nicht reif gewordene Kunst; in den unsrigen macht man sie vielleicht, weil man eine durch mancherley Krankheiten ausgemergelte, matt und kraftlos gewordene Kunst nicht mehr angenehm finden kann. Ob man sie aber nicht länger bey guter Gesundheit hätte erhalten können und sollen, oder ob es überhaupt nicht wohlgethan wäre, zur Wiederbelebung unserer eben so matt und kraftlos gewordenen Religionsgefühle mit Eifer auf die Wiederherstellung dieser am Tode liegenden geistlichen Vocal- und Instrumental-Musik zu denken, ist eine andere Frage, wird aber allem Anschein nach nur ein frommer Wunsch bleiben. Man scheint entschlossen zu seyn, sie eines ungestörten, ruhigen Todes sterben zu lassen, unbekümmert, was sonst noch zugleich mit ihr sterben mag.

§. 68.

Von den musikalischen Schriftstellern, welche zwischen den Zeiten des Guido und Franchinus Gafor gelebt haben, sind bisher nur diejenigen angezeigt worden, die als Erfinder und als erste Lehrer der neuen Musikart anzusehen sind. Die übrigen, welche außer ihnen noch über Kirchengesang oder andere Gegenstände der Musik geschrieben haben, sind zwar minder wichtig, verdienen aber doch ebenfalls kürzlich angezeigt zu werden.

1) *Berno* Augiensis. Sein erstes Werk heißt: *Musica seu Prologus in Tonarium*, und besteht aus 15 Kapiteln, deren Inhalt sich hauptsächlich auf den Kirchengesang erstreckt. Das neunte Kapitel mit der Ueberschrift: Toni medii ac communes, unde quidam duodecim modos statuunt, beweist, daß die Lehre von den 12 Tonarten schon lange vor dem Glarean vorbereitet war. Hierauf folgt der Tonarius selbst. Sodann: De varia Psalmorum modulatione mit 13 Ueberschriften, und endlich: De consona Tonorum diversitate.

Berno war Abt des Klosters St. Gallen und Reichenau, ein geborner Deutscher, und starb 1048. Ein Stück seines Prologs war schon in Pezii Thes. Anecd. T. IV. P. II. pag. 69. abgedruckt.

2) *S. Wilhelmus* Abbas Hirsaugiensis. Sein Werk heißt bloß *Musica* und besteht aus 41 Kapiteln, worin von den Anfangsgründen der Musik in Beziehung auf den Kirchengesang gehandelt wird. Der Verf. wurde im Jahr 1068 Abt seines Klosters. Er folgt in seinen Lehrsätzen dem Guido, verbessert ihn aber hin und wieder, so wie auch den Berno. Auch dieser alte Schriftsteller scheint durch seine Erklärung der 12 Tropen Anlaß zum Dodecachord Glareans gegeben zu haben, welcher sich des Werks des Wilhelmus bey seiner Ausgabe des Boethius bedient hat.

3) *Tuogerus*, Bischoff zu Metz, wurde 1090. Abt des Klosters St. Georgii im Schwarzwalde, nachher erst Bischoff. Sein benm Gerbert abgedrucktes Werk unter dem Titel: Musica, handelt ebenfalls bloß von den Anfangsgründen des Kirchengesangs nach den zu seiner Zeit gangbaren Grundsätzen.

4) *Aribo* Scholasticus, war ein Zeitgenosse des h. Wilhelmi zu Hirschau und folgt in seiner Musica ebenfalls den Lehrsätzen des Guido, aus dessen Microloge er einige dunkle Stellen zu erläutern suche. Dieß thut er besonders in dem Kapitel mit der Ueberschrift: utilis expositio super obscuras Guidonis sententias. Das Werk ist dem Bischoff Ellenhard zugeschrieben, welcher nach Waichelbeck

(Histo-

Guidonis sententias. Das Werk ist dem Bischoff Ellenhard zugeschrieben, welcher nach Maichelbeck (Historia Frising.) 1078. gestorben ist. Aribo gehört also ins Ende des eilften Jahrhunderts. Die Präfation seines Werks war schon in Pezii Thes. Anecd. Tom. IV. P. I. pag. 222. abgedruckt.

Der Inhalt dieses Werks zeichnet sich in einigen Puncten von dem Inhalt anderer gleichzeitigen Werke aus. Der Ungenannte von Mölk führt den Aribo unter dem Jahr 1090 an, und sagt von ihm, er habe eine Musicam geschrieben und sie der Geschwindigkeit wegen Musicam capream genannt. Man hat diesen Ausdruck so mißverstanden, daß man glaubte, es sey eine besondere Singart darunter zu verstehen, in welcher die Töne ausserordentlich schnell aus der Tiefe in die Höhe und so umgekehrt gingen. Dieser Singart gab man den Namen Geissensprung. Selbst Le Beuf verstand diesen Ausdruck nicht anders, und meint, diese Singart sey wahrscheinlich eben so eingerichtet gewesen, wie die so genannten Figmenta, derer Urheber *Cantores figmentarii* genannt wurden. Später wurden sie Res factae genannt. (S. Traité hist. et crit. sur le chant eccles. pag. 72). Aribo hat indessen an eine solche Singart, die man einen Geissensprung nennen könnte, gar nicht gedacht, wie man aus seinem Werk selbst sehen kann. Denn er versteht unter seiner Musica caprea eine leichtere und geschwindere Ausmessung des Monochords, als man sie vorher kannte. „Nostri theoretarii (sagt er) novitatem propter mensurae celeritatem nuncupavi capream. Beym Ungenanten von Mölk wird dieser Aribo übrigens auch *Cirnus Musicus* genannt.

5) *Joannes Cotton* oder *Cottonius*. Seine Musica heißt bey vielen Schriftstellern nur *Johannis Musica*, und man hat sehr häufig den Papst Johann XXII. für den Verfasser derselben gehalten. In dem Pariser Codex hat der Prolog die Ueberschrift: *Epistola Joannis Cottonis ad Fulgentium episcopum Anglorum*. Gerbert ist der Meinung, es gehöre einem Deutschen mit Namen *Joannes Scholasticus*, welcher ums Jahr 1047 im Kloster St. Matthiä zu Trier gelebt habe, und in allen Wissenschaften, vorzüglich aber in der Musik sehr erfahren gewesen sey. Von den musikalischen Schriftstellern des funfzehenten und sechzehenten Jahrhunderts muß sein Werk sehr geschätzt worden seyn, denn es wird in ihren Lehrbüchern fast häufiger als irgend ein anderes angeführt. Doch könnte vielleicht dieser Vorzug die Meinung zum Grunde gehabt haben, daß der Verf. desselben ein Papst gewesen sey.

Der Inhalt desselben erstreckt sich zwar ebenfalls nur auf die eigentlichen Anfangsgründe der Musik, ist aber hin und wieder mit einigen Bemerkungen begleitet, woraus man erkennen kann, daß der Verf. er sey gewesen wer er wolle, nach Art seines Zeitalters ein vorzüglich heller Kopf war. Das Werk gehört daher unter die wichtigsten, die aus dem Mittelalter zwischen den Zeiten des Guido und Franchinus Gafor übrig geblieben sind. Es ist in 27 Kapitel eingetheilt, deren Ueberschriften aber hier nicht angegeben zu werden brauchen, da schon im vorhergehenden Kapitel einige der merkwürdigsten Stellen daraus, angeführt worden sind.

6) *S. Bernardus*. Sein *Tonale* ist in Fragen und Antworten abgefaßt und handelt bloß von den Kirchentonarten. Ob es der h. Bernhard selbst verfertigt, oder nur unter seiner Aufsicht von irgend einem Verbesserer des Kirchengesangs habe verfertigen lassen, kann nicht mit Gewißheit bestimmt werden. In seinen von Mabillon 1719 zu Paris herausgegebenen Opp. findet sich im zweyten Band eine andere Abhandlung: de cantu, seu correctione Antiphonarii auf 3 Folioblättern, die mit dem Tonale nicht zu verwechseln ist. Bernhard war Abt zu Clairvaux und starb 1153.

7) *Gerlandus*, ein Canonicus regul. und Scholasticus zu St. Paul in Besançon aus dem zwölften Jahrhundert, welcher der gelehrten Welt auch durch andere Schriften bekannt ist (S. Fa-

brich Bibl. med. et inf. Latin.) hat *Fragmenta de Muſica* geſchrieben, die ſich aber bloß auf die Einrichtung von Pfeifen, Glocken und Schellen, ſodann auf die Mittel eine Stimme rein und ſchön zu erhalten, beziehen.

8) *Eberhard. Friſingenſis Tractatus de Menſura fiſtularum* aus dem zwölften oder dreyzehenten Jahrhundert iſt ähnlichen Inhalts. Seine Regula ad ſundendas Notas id eſt, organica Tintinnacula iſt faſt wörtlich ſchon in dem Werk des h. Wilhelm enthalten.

9) *De menſura Fiſtularum in Organis* handelt ein Ungenannter auf zwey Quartblättern. Was dieſer Ungenannte am Ende ſeines Aufſatzes de Menſura Organiſti ſagt (unter Organiſtrum iſt nach Du Cange locus eccleſiae, ubi ſunt organa zu verſtehen), iſt mir völlig unbegreiflich.

10) *Engelbertus* Abbas Admontenſis, ein Benedictiner und von 1297 bis an ſeinen Tod 1331 Abt ſeines Kloſters, hat ein weitläuftiges Werk de Muſica hinterlaſſen, auch andere Werke geſchrieben, deren Verzeichniß man in *Fabricii* Bibl. med. et inf. Latinit. finden kann. Sein muſ. Werk beſteht aus vier Tractaten des Inhalts, wie er in dieſen Zeiten am gewöhnlichſten war. Guido nach von Engelbert Cantuarenſis genannt. Schwerlich iſt Guido je in Kent geweſen, und wenn nicht an dieſer Stelle ausdrücklich von der Solmiſation des Aretiniſchen Guido die Rede wäre, ſo ſollte man glauben, es müſſe ein anderer Guido hier gemeint ſeyn.

11) *Joannes Aegidius* Zamorenſis, ein Spaniſcher Franciskaner-Mönch aus der zweyten Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts. Seine *Ars Muſica* handelt in 15. Kapiteln von der Erfindung, vom Nutzen, von der Bedeutung, vom Unterſchied der Muſik, von den Benennungen der Töne, vom Monochord, von den Conſonanzen, von den drey Klanggeſchlechten, von der Erfindung und der Verſchiedenheit der muſikaliſchen Inſtrumente. Das letzte Kapitel von den Inſtrumenten ſcheint aus dem Iſidor abgeſchrieben zu ſeyn.

12) *Eiae Salomonis* Clerici de ſancto aſterio Petrigoricenſis Dioeceſis in Gallia, *Scientia artis Muſicae*. Das Werk iſt im Jahr 1274 dem Papſt Gregor X. zugeſchrieben und enthält 31 Kapitel über das, was zum Kirchengeſang gehört. Ueber den Werth deſſelben fälle Gerbert folgendes Urtheil in dem ſeiner Ausgabe vorgeſetzten Monito: Inſectatam equidem hanc ſcientiam artis muſicae, edendam nihilominus exiſtimavimus, quod hinc inde quaedam contineat haud contemnenda ad inſtitutionem cantus eccleſiaſtici illius aevi.

13) *Marchetti de Padua Muſica, ſeu Lucidarium in arte Muſicae planae.* Ueber das *Pomerium in Arte Muſicae menſuratae* eben dieſes Verfaſſers iſt ſchon ausführlich geredet worden. Hier iſt nichts weiter zu erinnern, als daß Marchettus vom planen Geſang in 10 verſchiedenen Tractaten auf eine ähnliche Art handelt, wie er in ſeinem Unterricht in der Menſuralmuſik gehandelt hat, das heißt: er philoſophirt auch hier ſo dunkel und geleyrt über die Gegenſtände des Choralgeſangs, wie er dort über den Menſuralgeſang philoſophirt hatte. Das Werk iſt 1274 geſchrieben.

14) *Arnulphi de S. Gilleno, Magiſtri, Tractatulus de differentiis et generibus Cantorum.* Der Verf. nimmt viererley Unterſchiede unter den Sängern an: 1) Die ganz rohen und bäuriſchen, welche gar nichts von der Muſik verſtehen. 2) Die muſikaliſchen Laien, die ihren Naturanlagen nach ganz geſchickt ſind, aber einen ſo großen Eifer für Muſik haben, daß ſie alles ſchön finden, was klingt, denen es folglich an allem Kunſturtheil mangelt. 3) Solche, die die Muſik recht gut verſtehen, aber kein glückliches Organ haben, um ihren Kenntniſſen gemäß vortragen zu können, und 4) diejenigen, welche Kenntniſſe der Kunſt und Organ zum Vortrag zugleich beſitzen, welche daher für die vorzüglichſten erklärt werden. Dieſer Tractatulus iſt nur 3 Quartſeiten ſtark.

15) *Kecki (Joannis) Introductorium musicae.* Ist aus der eigenen im Jahr 1442 geschriebenen zu Tegernsee befindlichen Handschrift des Verf. abgedruckt, und enthält eine Präfation und 5 Kapitel über die Erfindung der Musik, über die Verhältnisse und die Notation der Töne, über Con- und Dissonanzen. Endlich sind noch einige nähere Erläuterungen über vorhergehende Punkte angehängt.

16) *Adami de Fulda Musica.* Ist im Jahr 1490 geschrieben und besteht aus vier Theilen. Der erste Theil handelt in 7 Kapiteln von der Erklärung, Erfindung und vom Lob der Musik. Der zweyte de mana, canru, voce, clave, mutatione, modo et tono in 17 Kapiteln. Der dritte de Musica mensurali aut figurativa in 13 Kapiteln und der vierte de proportionibus et consonantiis etc. in 8 Kapiteln. Der Verfasser war seiner Angabe nach ein Musicus Ducalis und hat sein Werk einem berühmten Juristen Joachim Luntäler zugeschrieben. Einige Merkwürdigkeiten daraus über die ersten Französischen Contrapunctisten, sind schon im Abschnitt von der Harmonie angeführt worden.

Ausser diesen in der Gerbertischen Sammlung enthaltenen Schriften, giebt es aus eben diesem Zeitraum noch eine beträchtliche Anzahl anderer, die theils einzeln gedruckt oder in größern Werken zerstreut, theils in Handschriften hin und wieder noch vorhanden sind. Da die Musik zu den sieben freyen Künsten gehörte, so mußte jeder, der ein Gelehrter heißen wollte, wenigstens die Elemente derselben verstehen lernen. Daher haben so manche Gelehrte der frühern Jahrhunderte, besonders aber die Mathematiker wenigstens über die Verhältnisse der Töne und andere damit verwandte Gegenstände geschrieben. Den Geistlichen war die Musik in einer andern Rücksicht, nehmlich in Beziehung auf den Gottesdienst unentbehrlich. Wenn nun einer glaubte, ein wenig weiter in der Kenntniß derselben gekommen zu seyn, als andere, so warf er sich zum Lehrer auf und wollte seine Mitbrüder durch mündlichen oder schriftlichen Unterricht eben so weit bringen. Wenige dieser Schriften haben aber die musikalischen Wissenschaften viel weiter bringen können, weil sie größten Theils nur eine Nebenbeschäftigung ihrer Verfasser waren. Es würde daher eine überflüssige Weitläuftigkeit seyn, hier von ihnen allen ausführlich reden zu wollen. Um es jedoch auch nicht an der nöthigen Vollständigkeit fehlen zu lassen, mögen wenigstens die Namen der wichtigsten mit den Titeln ihrer Werke hier stehen. Wer nähere Nachrichten von ihnen zu haben wünscht, findet sie in meiner allgemeinen Litteratur der Musik. Es gehören demnach hierher:

Ermengardus aus dem zwölften oder dreyzehnten Jahrhundert. Er schrieb de cantu ecclesiastico.

Joachimus oder *Giovacchino*, ein Cistercienser-Abt in Calabrien aus dem Ende des 12ten Jahrhunderts: Psalterium decem chordarum etc.

Vincentius Bellovacensis, ein Dominikaner-Mönch aus dem 13ten Jahrhundert: Speculum doctrinale, historiale, naturale et morale, worin in 26 Kapiteln von der Musik gehandelt wird.

Gerson (Joan.) von welchen schon oft geredet worden ist. Seine Abhandlungen musikalischen Inhalts stehen in der neuesten Ausgabe seiner sämmtlichen Werke.

Hugo Reutlingensis, ein Priester aus dem 14ten Jahrhundert, dessen Flores Musicae omnis cantus Gregoriani nebst dem Commentar eines Ungenannten im Jahr 1488. zu Straßburg gedruckt worden sind.

Das Werk ist aber 1332 geschrieben, wie man aus folgenden Versen sieht, welche der Verf. seinem vierten Kapitel angehängt hat:

M solum, tria *C*, simul *X* tria praeteriere
Post Christum natum binum si junxeris annum,
Cum flores istos contexuit Hugo Sacerdos
Reutlingens. noris, si nomen scire loci vis.

Concio Suevorum quo colligitur variorum.
Poſt annos denos hinc plurima conſociavit,
In variis ſpaciis hujus librique locavit etc.

Valla (Georgius) Placentinus aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts hat 5 Bücher de Muſica geſchrieben, die in deſſen Werk de expetendis et fugiendis rebus (Venet. apud Aldum 1497. 1501 Fol.) gedruckt ſind.

Galliculus (Michael de Muris), ein Ciſtercienſer-Mönch zu Alten-Zelle, ſchrieb de vero modo pſallendi, welches Werk in Ornithoparchs Micrologo Lib. I. c. 12. angeführt wird. Der Verf. gehört ins 15te oder höchſtens in den Anfang des 16ten Jahrhunderts.

Faber (Iacobus) Stapulenſis, ein Doctor der Sorbonne zu Paris aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts. Elementa muſicalia, ad clariſſimum virum Nicolaum de Haqueville etc. Paris, 1496. 4. Iſt bloß mathematiſchen Inhalts. Der Verf. gab ſich viele Mühe, die richtigen Intervallen-Verhältniſſe zu finden, konnte aber ſeinen Zweck noch nicht erreichen.

Ramis (Bartholomeo da Pareia) ein Spanier: De muſica tractatus, ſive Muſica practica. Bononiae, dum eam ibidem publice legeret, impreſſa XI. Maii 1482. Der Verf. war öffentlicher Profeſſor der Muſik zu Toledo, nachher zu Bologna.

Reinsbeck (Michael) aus Nürnberg: Lilium muſicae planae. Augsburg, 1500. 4.

Zabern (Iacobus) ars bene cantandi choralem cantum. Moguntiae, 1500.

Ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengeſangs war im 12ten Jahrhundert der Abt Udalſchalk von Maisac zu St. Ulrich in Augsburg. Er componirte ſelbſt Hymnen und wird nicht nur als Tonkünſtler, ſondern auch als ein vortrefflicher Dichter gerühmt. Er ſoll auch über Muſik geſchrieben haben; es iſt aber nichts davon auf unſere Zeiten gekommen. Das Chronicon eccleſiaſticum Auguſtanum von Sigismund im dritten Band der von Piſtorius herausgegebenen SS. rer. Germanicar. erzählt von ihm folgendes:

„*Udalſchalcus*, Abbas eximius et ſpeciale decus ordinis, inter doctiſſimos et egregios doctores merito numerandus. Auguſtae natus, à pueritia in ſancta religione inſtitutus, *maximam peritiam habuit Muſicae*, prout eius opuſcula teſtantur, unde in ea arte inter praecipuos laudem obtinet. *Hiſtoriae hoc etiam ejus teſtantur, dum et Diapente et diatſſaron magna cum ſcientia utitur.* Compoſuit et ſingularem cantum de beata Maria Magdalena ſuper verba S. Gregorii, quam venerabator ſingulari affectu, unde et in Choro S. Udalrici ei altare inſtituit, ingenii vero ſui veſtigia reliquit per totum clauſtrum, tam metro quam dulci rhythmo, uſus aliquando heroico aſt lepido carmine, in quibus perpenditur ſaeculariibus litteris eruditiſſimus fuiſſe." Ich möchte wohl wiſſen, worin Udalſchalks freyer Gebrauch der Quinten und Quarten eigentlich beſtanden habe. Hat er ſie etwa noch auf Hucbaldiſche Manier gebraucht?

In Deutſchland hat ſich von den früheſten Jahrhunderten an kein Land in der Beförderung des Kirchengeſangs mehr ausgezeichnet als Sachſen, beſonders aber Meiſſen. Schon am Ende des eilften Jahrhunderts richtete der Biſchof Benno daſelbſt den Kirchengeſang nach Art des Hildesheimiſchen ein. „Er cum (ſagt Emſer im Leben des Benno) antiquorum more irregulatus adhuc eſſet in eccleſia Miſnenſi cantus; *Benno* epiſcopus, data opera, regularem ac legitimum canendi uſum, juxta Hildesheimenſis eccleſiae ritum ac conſuetudinem ad Miſniam primus traduxit, fecitque, ut concinne ac eleganter in hodiernum usque diem cantetur."

Im Jahr 1206. legte Markgraf Dietrich zu Meiſſen im Kloſter St. Afra eine Schule an, worin 12 Knaben unterhalten wurden, um ſich theils zu geiſtlichen Aemtern zu bilden, theils während

der Zeit ihrer Bildung den Kirchengesang zu versehen. Im Jahr 1543 ist diese Stiftung in eine Fürstenschule verwandelt wurden [182]).

Der fromme Eifer für den Kirchengesang ging in den frühern Jahrhunderten überhaupt sehr weit. In den Dom- oder Kathedralkirchen wurde das Amt eines Vorsängers zu einer Dignität oder zu einer Prälatur erhoben. Die Zeichen dieser Würde bestanden in einem Stab und in einer Inful, einer Art von Kopfschmuck. Den Stab, der oft von Silber oder Gold war, trug der Sänger während dem Gottesdienst in der Hand, wahrscheinlich zu eben dem Zweck, zu welchem sich Gregor der Gr. seiner Ruthe, oder Carl der Gr. seines kleinen Stöckchens bediente, nehmlich um damit anzudeuten, wenn ein Sänger anfangen oder aufhören sollte. Die Sing-Prälaten, mit deren Aemtern ansehnliche Einkünfte verbunden waren, fingen aber bald an, nicht mehr singen zu lernen, mußten sich also zur Verwaltung ihrer Aemter Untersänger (Succentores) halten. Anfänglich thaten sie dieß aus ihren Mitteln, oder Einkünften, nach und nach aber mußten die Kirchen die wirklichen Sänger ebenfalls besolden, und die Titulair-Sänger zogen dennoch ihre großen Gehalte nach wie vor, ohne einen einzigen Ton singen lernen zu müssen.

In der Dom-Kirche zu Meissen war das Sangmeister-Amt ebenfalls eine Prälatur. Der älteste Sangmeister von dieser Art starb daselbst im Jahr 1300. schrieb sich Conrad von Hersfeld, war Magister, Domherr und zugleich Schreiber (Scriptor) oder Canzler des Bischofs. Albert oder Balbert war Canonicus und Cantor. Im Jahr 1330 rückte er ins Domkapitel, und 1342 war er Sangmeister der Domkirche. Nach ihm hat Andreas Grawe, oder Graf von 1390 bis an seinen Tod 1406 die Prälatur als Sangmeister des Domstifts gehabt. Der letzte Sangmeister dieser Domkirche zwischen 1431 — 1460. von welchem man einige Nachricht findet, hieß Nicolaus Kaufmann [183]).

Im Jahr 1480 stiftete der Kurfürst Ernst sogar noch eine ewige Cantorey für diese Domkirche. Die Sänger mußten mit einander abwechseln, so daß Tag und Nacht ununterbrochen gesungen werden konnte. Es wurden 14 Canonici, eben so viele Sacellani, 60 Vicarii und 12 Choralisten dazu bestellt [184]). Diese Stiftung dauerte wahrscheinlich bis zur Reformation fort, nach welcher Zeit man es für besser hielt, seine gehörige Zeit zu singen und seine gehörige Zeit zu schlafen.

II.

Von der weltlichen Musik dieses Zeitraums insbesondere.

§. 69.

Neben dem Kirchengesang hatten die christlichen Nationen Europens stets auch eine Art von weltlicher Musik, die bey öffentlichen und Privat-Lustbarkeiten gebraucht, und von einer eignen Menschenklasse fast ausschliessend ausgeübt wurde. Man leitet sie gemeiniglich von den Provenzalischen Dichtern her; allein der erste Ursprung dieser Zunft ist wahrscheinlich von den alten Barden der Gallier, oder von den lateinischen Komödianten herzuleiten, deren Geschäft ganz von ähnlicher Art war, nur im Lauf der Zeiten, und unter veränderten Umständen allmählich andere Namen bekommen hat. So wie schon die Barden zu ihrer

182) S. M. Joh. Fr. Ursinus Ursprung der Kirche und des Klosters S. Afra ꝛc. 1780. 8.

183) S. M. Joh. Fr. Ursinus Geschichte der Domkirche zu Meissen, aus ihren Grabmälern historisch und diplomatisch erläutert. 1782. 4. S. 145.

184) *Ernestus* Elector Saxoniae in templo cathedrali Misenae instituit Cantores insomnes, ita ut semper alii aliis succederent, nec unquam cessaretur à divinis laudibus. Erant 14 Canonici, totidem Sacellani, et Vicarii sexaginta, Chorales duodecim, Grabati quindecim. *Seth. Calvisii* opus chronolog. ad an. 1480.

Zeit nicht bloß das Singen und mit irgend einer Art von Instrumenten begleiteten, was die Druiden für ihre Absichten am zweckmäßigsten hielten, so machte es auch dieser neuere Musikanten-Orden. Ohne einen festen Wohnplatz zu haben, zogen die Glieder desselben bisweilen in kleinern, bisweilen in größern Gesellschaften mit Weib und Kind von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, und suchten überall entweder das Volk auf Märkten, oder die Großen und Reichen durch ihre Künste zu belustigen, wenn man sich belustigen lassen wollte. Sie drangen sogar in die Kirchen ein, wie schon hin und wieder erzählt worden ist. Es läßt sich leicht denken, daß ihre Künste nicht nach der Regel Ludwigs des Frommen eingerichtet waren, nach welcher vor dem Volke nur große, merkwürdige und gute Handlungen von den königlichen Sängern besungen werden durften. Die Absicht dieser Zunft war nicht zu unterrichten, gute Lehren durch Gesänge angenehm zu machen und zu verbreiten, sondern den Leidenschaften der Großen und Reichen zu schmeicheln und das Volk zu täuschen, um dadurch die Freygebigkeit von beyden zu ihrem Besten zu lenken. Lobpreisungen für den freygebigen Reichen, Schmeichelenen für eitle Damen, plumper Witz für niedrigen Pöbel ꝛc. alles gehörte in ihren Plan, was ihnen Unterhalt verschaffen, und ihr umher irrendes Leben nicht nur fristen, sondern auch angenehm machen konnte. Ob die Würde der Kunst dadurch entweiht werde, ob sie selbst, sogar in den Augen derjenigen, die sie ergötzten, ihre Menschenwürde verloren, und von den geschmeichelten Reichen und und vom belustigten Pöbel mit Affen, Papageyen und andern Thieren, denen die Natur ebenfalls die Gabe verliehen hat, den Menschen bisweilen zu belustigen, in eine Reihe gesetzt wurden, bekümmerte sie nicht. Aufnahme und Beförderung der Künste, von welchen sie keinen Begriff hatten, konnte ihnen eben so wenig am Herzen liegen.

Einen allgemeinen Namen hatte diese Menschenklasse nicht; die Glieder derselben werden nach dem Geschäft benannt, welches sie in der Gesellschaft zu verrichten hatten. In Deutschland hießen sie am allgemeinsten Spielleute, in Frankreich Menetriers, in England Minstrels ꝛc. Ob sie gleich in ganz Europa verhanden waren, so ist doch kein Volk, welches uns so viele Nachrichten von ihnen hinterlassen hat, als das Französische. Man kann daher aus diesen Nachrichten am besten sehen, von welcher Art und wie vielerley ihre Künste waren. Sie erzählten, sangen, spielten machten Possen ꝛc. und wurden nach diesen Geschäften Trouverres, Troubadours, Romanciers, Conteurs, Chanterres, Menestrels, Jongleurs, Menestriers etc. genannt. Zu ihnen gesellten sich häufig auch noch Seiltänzer, Taschenspieler und allerley Gaukler von anderer Art. Wir schränken uns hier bloß auf das ein, was mit der Musik in Beziehung steht, welches noch immer mannigfaltig genug war.

§. 70.

Wer in den frühern Jahrhunderten ein rechter Menetrier seyn wollte, mußte in Romanischer und lateinischer Sprache Begebenheiten erzählen, eine große Anzahl so genannter *Lais* auswendig wissen und singen, und auf vielen damals üblichen Instrumenten spielen können. Man hatte *Chanſons de geſte*, deren Inhalt die Thaten der Ritter betraf, sie mochten nun wahr oder erdichtet seyn. Das Rolandslied scheint von dieser Art gewesen zu seyn. Außer diesen Chanſons de geſte hatte man so genannte *Romans d' aventures*, die ohne Zweifel eine Art von Ritterromanen waren, worin hauptsächlich die Thaten der irrenden Ritter (chevaliers errans) besungen wurden. Von Romanen wurden einige bloß erzählt, andere aber auch gesungen. Die gesungenen müssen, wie aus einigen Versspielen erhellt, in Strophen abgetheilt gewesen seyn, die sich sämmtlich auf eine kurze Melodie singen ließen, so wie dieses noch der Fall bey unsern Oden ist, wobey eine einzige Melodie auf alle Verse paßt. Die Verfasser solcher Romane hatten daher die Gewohnheit, beym Anfang ihrer Erzählung anzuzeigen, nach welchem Versmaß, oder nach welcher Melodie sie eingerichtet sey. Da solche Romane biswei-

len ſehr lang waren, und eine große Reihe von Begebenheiten in ſich enthielten, ſo ſangen die Menetriers gewöhnlich nur abgeſonderte Stücke daraus, die man etwa eben von ihnen verlangte, gerade ſo wie es ehemals die Griechiſchen Rhapſodiſten gemacht haben ſollen.

Am allergangbarſten ſcheinen aber die *Lais* geweſen zu ſeyn. Das Wort *Lai* bedeutet einen Geſang, und hat vermuthlich ſeinen Urſprung von dem Deutſchen Lied genommen. Man hatte ſolcher Lieder fröhlichen, traurigen, verliebten und andächtigen Inhalts. Sie wurden ſtets geſungen und meiſtens mit der Harfe begleitet. Fortunatus ſagt ſchon in ſeinen Briefen an den Gregorius von Tours: *Barbaros leudos harpa relaxabat*; und in einigen alten Franzöſiſchen Romanen heißt es:

Il avoit appris à chanter
Et lais et notes à harper.

Und: Tenoit une harpe, et harpoit, et chantoit tant doulcement un lay qui avoit eſté fait nouvellement, et qui etoit appellé le lay de deux Amans [185]). Auch gewiſſe Fabeln nannte man Lais, weil ſie geſungen wurden. So hat die Fabel des Gruelan [186]) folgenden Anfang:

Bon en ſont li lai à oir *(entendre)*.
Et les notes à retenir.

Und die des Gugemer einen ganz ähnlichen:

Se dit en harpe et en rote:
Boine *(bonne)* en eſt à oir la note.

Die Menetriers ſangen und ſpielten aber nicht bloß, ſondern gingen den reichen Herren und Damen ihres Zeitalters mit Rath und That an die Hand. Dieß ſieht man aus folgender Erzählung, worin ein Menetrier alle ſeine Künſte gegen einen andern rühmt, der mit ihm zugleich auf dem Schloß eines Großen angekommen war, und welchen der erſte gerne verdrängen wollte.

Saige *(je ſais)* bien chanter une note *(chanſon;)*
Ge ſai Contes, je ſai Fableax *(Fabliaux)*,
Ge ſai conter beax diz noveax *(beaux dits nouveaux)*,
Rotruenges viez *(vieilles)* et noveles *(nouvelles)*,
Et ſervantois et paſtoreles,
Si ſai porter conſeil d' amors *(d' amour)*
Et faire chapelez *(chapel)* de flors *(fleurs)*,
Et ſainture de druerie *(d' amoureux)*,
Et beau parler de cortoiſie *(courtoiſie)*.

Die *Rotruenges* waren eine Art von Rundgeſang, die mit der Rote begleitet wurden; die *Servantois* oder *Sirventes* Lieder ſatyriſchen Inhalts und die *Paſtourelles* handelten von Begebenheiten der Hirten und Hirtinnen.

§. 71.

Auſſer der Harfe hatten die alten Menetriers noch eine große Menge anderer Inſtrumente, von welchen ſie beſonders bey recht feyerlichen Gelegenheiten und wenn ſie in großer Anzahl an den Höfen

185) Roman de Giron le Courtois.

186) Fabliaux ou Contes du XII. et XIII. Siecle. Tom. I.

der Großen und Reichen erschienen, Gebrauch machen mußten. So findet man in der schon angeführten Fabel von den beyden Menetriers noch die *Viele*, die *Muse*, die *Freſtele*, die *Chiphonie*, die *Gigue*, die *Armonie*, das *Salters* und die *Rote*, welche in folgenden Verſen benannt ſind;

Ge (*je*) ſai juglere (*joueur*) de viele;
Si ſai de muſe et de Freſtele,
Et de harpe et de chiphonie,
De la gigue. de l' armonie,
Et el (*du*) ſalteire, et en la rote.

Verſchiedene dieſer Namen, z. B. *Gigue* und *Armonie*, ſcheinen eigentlich keine muſikaliſche Inſtrumente zu bedeuten. Die *Gigue* iſt ein Tanz, der nach den älteſten Franzöſiſchen Wörterbüchern auf dem Seil getanzt wird, und *Armonie* muß ebenfalls etwas anderes als ein Inſtrument bedeutet haben. Wenigſtens findet man beym Hawkins (Hiſt. of Muſ. Vol. II. pag. 284.) aus einem Altengliſchen Werke eine Erklärung dieſes Worts, nach welcher die Armonie durch Saitenerzitterungen und durch Klingeln mit metallenen Ringen hervorgebracht wird. Zu dieſer Art von Armonie (wird in der gedachten Erklärung geſagt) dienen verſchiedene Inſtrumente, als: *Tabour* and *Tymbre*, *Harpe* and *Sautry*, and *Nakyres*, and alſo *Siſtrum*. Folglich bedeutet dieß Wort kein Inſtrument, ſondern etwas, das auf mehreren Inſtrumenten hervorgebracht werden kann. Die Gigue halten auch einige für eine Art von Flöte, nach dem Wörterbuche der Cruſca ſoll ſie aber, einigen poetiſchen Ausdrücken des Dante zu Folge, ein Saiteninſtrument ſeyn. Daß *Giga* im Italiäniſchen eine Geige, eine Fiedel heißt, könnte der letztern Meinung allenfalls zur Beſtätigung dienen.

Man will aber auch unter der Vielle unſere heutige Geige verſtehen, ſo wie unter Rote eine Art von Guitarre. Die erſte Meinung ſcheint offenbar falſch zu ſeyn; denn unter Viele oder Vielle iſt von den Franzoſen ſtets die gemeine Bettler-Leyer verſtanden worden, deren Saiten durch ein Rad, welches mit der einen Hand gedreht wird, und durch eine Reihe von Taſten für die zweyte Hand, klanghar gemacht werden. Im Gloſſario med. et inf. Latin. des Du Cange heißt ſie *Vidula*, *vitula*, und *Viella*. Die Aehnlichkeit zwiſchen Viele und Viole mag wohl Veranlaſſung gegeben haben dieſe Leyer für eine Art von Vielline zu halten.

Das Wort Rote, *Rocta*, *Rotta* etc. ſcheint unter allen ſolchen Wörtern die allerweitläuftigſte Bedeutung gehabt zu haben. Man findet ſowohl Saiten- als Glockeninſtrumente, und ſogar eine gewiſſe Art von Tonſtücken, damit angedeutet. Nach der erſten Bedeutung hat man den Pſalter darunter verſtanden. So ſagt Eckehard jun. beym Goldaſt (rer. Alemannic. T. I. P. I. pag. 19.) von dem Mönch Tutilo zu St. Gallen, daß er ſchöne Melodien für den Pſalter oder für die Rota gemacht habe. In der alten Deutſchen Sprache hatte dieß Wort die nehmliche Bedeutung, wie man beym Schilter im Theſ. antiquit. Teutonic. ſehen kann, „*In rottun.* in pſalmis, *Rotta*, Pſalterium, *Gote rotoa*, pſallere Deo. Das Pſalterium, haltirſauch, heizet nu in Diutſcun *rotta à ſono rotæ.*" Hier iſt alſo Pſalter und Rotta gleichbedeutend. Bey andern wird ein Cythar darunter verſtanden. So heißt es in einer Sammlung von Briefen, die unter dem Namen des Mainziſchen Erzbiſchofs Bonifacius herausgekommen ſind, Nr. 89. „Delectat me quoque Cythariſtam habere, qui poſſit cytharizare in cythara, quam nos appellamus Rotta etc." Ferner wurde eine Art von Glockenſpiel mit dem Worte *Rota* benannt, dergleichen die ſo genannten Cymbelregiſter in unſern alten Orgeln waren, und zum Theil noch ſind. Dieſe Klingelinſtrumente wurden aber nicht bloß bey Orgeln angebracht, ſondern auch für ſich allein gebraucht. Die Cymbeln, Schellen

oder Glöckchen wurden bogenförmig an ein Holz gehängt, und sodann mit der Hand herum geschüttelt, damit sie recht klingeln mußten. Dieß waren die dulcia genera instrumentorum musicorum, woran sich unsere Vorfahren am herzlichsten ergetzen konnten. Sie bedienten sich ihrer bey allen möglichen Gelegenheiten; sogar die heiligen Kleider der Geistlichen und viele Arten von musikalischen Instrumenten wurden damit behangen. Daher sang die ganze christliche Kirche in dem alten Liede; in dulci Jubilo etc. folgenden hierher gehörigen Vers:

Ubi sunt gaudia	Und de Schellen klingen,
Nergent mehr denn dar,	In regis curia.
Dar de Engel singen,	Eia wern wy da,
Nova cantica.	Eia wern wy da!

Daß auch Canones, nehmlich die kleinen Cirkel-Canones von den Alten Rota genannt wurden, ist schon oben im Artikel vom de Murris (§. 53.) angeführt worden, so wie ebenfalls dort schon bemerkt ist, daß auch eine Bettler-Leyer darunter verstanden wurde. Endlich gebrauchte man auch das Diminutivum dieses Worts, um damit eine gewisse Art von Weihnacht-Gesängen zu bezeichnen, wobey unsere Vorfahren das Christkind in der Kirche zu wiegen pflegten. Sie haben ihren Namen ebenfalls von dem Umdrehen um etwas, es sey nun ein Gedanke, eine Reihe von Tönen oder etwas andres gewesen. Noch im Anfang des 17ten Jahrhunderts wurden solche *Rotulae* gemacht, die nach den noch vorhandenen Proben sehr erbaulich waren. Ein junges Mädchen stellte die Maria vor und sang, indem sie das Kind Jesus wiegte, vor der ganzen Gemeinde:

Ein feines Kindelein, ein schönes Kindelein,
Ein zartes Kindelein, ein edles Kindelein,
Ein reiches Kindelein, ein hohes Kindelein,
Ein frommes Kindelein, ein löblich Kindelein,
Ein fröhlich Kindelein, ein zierlich Kindelein,
Ein herrlich Kindelein, ein heilig Kindelein,
Jesus ist der Name sein.

Ich könnte auch die Musik zu diesen Worten geben; allein ich fürchte, der Leser würde dadurch eben so wenig erbauet werden, als er durch die Worte selbst erbauet seyn wird.

Die *Muse* ist das nehmliche Instrument, was die *Cornemuse* der Französischen Bauern, oder die *Musette* ist, nehmlich eine Sackpfeife. Im Lateinischen wurde es *Musa* genannt, nach der Herleitung des Du Cange (im Gloss. med. et inf. Latin.) von den Musen. Da dieses Musen-Instrument in den neuern Zeiten sehr selten geworden ist, und sich sogar aus den Dörfern hat entfernen müssen, so daß dessen Einrichtung nur wenigen bekannt seyn wird, so verdient die Beschreibung, welche Du Cange (Loc. cit.) aus Richard Stanihursts Werk de rebus Hibernicis Lib. I. davon eingerückt hat, hier einen Platz. Dieser Stanihurst sagt nehmlich, daß sich die Irländer dieser Sackpfeife anstatt der Trompete in ihren Kriegen bedient haben, und giebt bey dieser Gelegenheit die beste und ausführlichste Beschreibung derselben, die ich kenne [187]). In Pohlen ist dieses Instrument ehemals

187) Utuntur etiam Hibernici, loco tubae, lignea quadam fistula, calidissimo artificio fabricata: cui saccus ex corio compositus, et cingulis artissime complicatus, adhaeresit. Ex pelle latere dimanat fistula, per quam quasi per tubum, fistulator, inflato collo, et buccis fluentibus, inflat. Tum pelliculis aere farcta, turgescit: intumescentem tursus premit brachio. Hae impressione duo alia excavata ligna, brevius scilicet

vorzüglich beliebt geweſen, und iſt es vielleicht noch. Es iſt daher bey uns auch unter dem Namen des Pohlniſchen Bocks bekannt. Sonſt wird es auch noch Dudelſack genannt.

Fraſtele, *Fretel* oder *Fretiau* hält man für die Siebenpfeife, welche dem Pan bey den Alten zugeſchrieben wurde. In den neuern Zeiten hat ſie in Frankreich den Namen der Keſſelflickerpfeife bekommen.

Was unter *Chiphonie*, *Cyffonie*, *Sifoine*, *Symphonie* etc. für ein Inſtrument zu verſtehen ſey, iſt ſchwer zu beſtimmen. Daß es aber ein wirkliches Inſtrument bedeutet haben muß, und nicht etwa bloß einen Zuſammenklang mehrerer Inſtrumente, beweiſen viele Stellen bey alten Schriftſtellern. Nach einer ſolchen Stelle, welche Du Cange aus einer geſchriebenen Chronik anführet, wurde es am Halſe getragen, und man konnte im Gehen darauf ſpielen.

Et ſavoit chascun d'eux apres luy un Sergant
Qui une chiffonie va à ſon col portant,
Et li deus Meneſtrers ſe vont appareillant,
Tous deus devant le Roy ſe vont chiphoniant.

Es war aber um dieſe Zeit ſchon in Verachtung gekommen, und wurde in Frankreich und in der Normandie für ein Bettler-Inſtrument angeſehen. Die Folge der beym Du Cange befindlichen Stelle beweiſt dieß deutlich. Es iſt die Rede von einem Portugieſiſchen König, welcher zwey Menetriers hatte, die dieſes Inſtrument ſpielten. Dem König gefiel es recht wohl; aber ein Ritter Matthieu de Gournai, welchen er um ſeine Meinung darüber befragte:

Et que vous ſemble, dit-il, ſont-il bien ſouffiſant?

antwortete:

—— —— Ne Vous iray celant,
Ens ou pays de France, et ou pays Normant,
Ne vont tels inſtruments fors aveugles portant,
Ainſi vont li aveugles et li poures truant,
De ſi fais inſtrumens li bourgois esbatant,
En l' appella de la un inſtrument truant,
Car il vont d' huis en huis leur inſtrument portant,
Et demandent leur pain, rien ne vont refuſant etc.

Bey den Alten wurde eine Art von Pauke oder Trommel Symphonie genannt [188]. Bisweilen ſcheint man aber auch andere Inſtrumente darunter verſtanden zu haben, z. B. die Lyra: Lyris, id eſt Symphoniis, die *Tibia*: Tibia Symphonia; das Syſtrum und die Tuba: Siſtrum, tuba genus Symphoniae [189]. Man ſieht hieraus wenigſtens ſo viel, daß die wahre Beſchaffenheit der *Chiphonie*, welcher ſich die Menetriers bedient haben, ſchwer zu beſtimmen iſt. Man ſcheint für die

ac longius, ſonum emittunt grandem et acutum. Adeſt item quarta ſiſtula, diſtinctis locis perforata, quam buccinator ita articulorum volubilitate, qua claudendo, qua aperiendo foramina, moderatur: ut ex ſuperioribus ſiſtulis ſonitum, ſeu grandem ſeu remiſſum, quemadmodum ei viſum erit, facile eliciat. Totius tamen rei prora et puppis eſt, ut aër per ullam aliam folliculi portiunculam, praeter ſiſtulatorum introitus pervadat. Nam ſi quis vel acu punctum in culeo rimaretur, actum eſſet de illo inſtrumento, quandoquidem follis ſubito ſucceſſeret. Hoc genus ſiſtri apud Hibernos bellicae virtutis cotem eſſe conſtat. Nam ut alii milites tubarum ſono: ita iſti hujus clangore ad pugnandum ardenter incenduntur.

188) Iſidor. Lib. 2. Orig. cap. 21.

189) Du Cange Gloſſ. med. et inf. Lat. voc. Symphonia.

verſchiedenen Species einer Inſtrumentengattung oft einerley Namen gebraucht zu haben, ſo wie es auch noch bey uns von ſolchen Perſonen geſchiegt, welche die Verſchiedenheiten entweder nicht genau kennen, oder es nicht genau damit nehmen. So werden z. B. von vielen alle Inſtrumente, welche mit Taſten geſpielt werden, Claviere genannt, obgleich unter den verſchiedenen Arten derſelben ſowohl im Ton als in der Behandlung und Wirkung ein großer Unterſchied iſt.

Die bisher angezeigten Inſtrumente der Menetriers machen indeſſen nur noch einen ſehr kleinen Theil der ganzen Anzahl aus, die man bey den Schriftſtellern und vorzüglich bey den Dichtern des Mittelalters benannt findet. Beym Du Cange findet man aus einem alten Franzöſiſchen Dichter mit Namen Molinet noch folgende angeführet:

Tubes, Tabours, tympanes et trompettes,
Lucs, et orguettes, harpes, pſalterions,
Bedons, clarons, cloquettes et ſonnettes,
Cors et muſettes, ſymphonies doucettes,
Chanſonettes et manicordions etc.

Die Tabours werden wohl die Tambours ſeyn; was aber die *Lucs* für Inſtrumente geweſen ſeyn mögen, iſt nirgends zu finden. Vielleicht haben ſie dieſe Benennung von dem Erfinder derſelben, der etwa Lucas geheiſſen hat, bekommen. Die Bedons ſind kleine Trommeln geweſen, mit welchen man die Flöte begleitet hat. *Clarons*, *cloquettes* und *ſonnettes* ſind Clarinen, Glöckchen und Schellen.

Aber die allerbeträchtlichſte Anzahl von muſikaliſchen Inſtrumenten findet ſich in einem Gedichte aus dem Mittelalter benannt, welches auf der königl. Bibl. zu Paris unter den Handſchriften Num. 7612. befindlich iſt, und die Beſchreibung eines vollſtändigen Concerts enthält. Dieſe Beſchreibung iſt in den Poeſies du Roy de Navarre Tom. I. pag. 247. abgedruckt:

La je vi tout un cerne (cercle)
Violle, Nubelle, Guiterne,
L' Enmorache, Micamon,
Cytolle et Pſalterion,
Harpe, Tabour, Trompes Naquaires,
Orgues, Cornes plus dex paires,
Corne-muſes, Flajols et chevretés,
Donteines, Simbales, Clocettes,
Cimbre la Fluſte Brehaigne,
Et le grand Corner d' Allemaigne,
Muſe d' Auſſay, Trompe petite,
Huiſſine, Elés, Mouſcorde,
Ou il n'a c'une ſeule corde,
Et muſe d' Eblet tout enſemble,
Et certainement, y me ſemble,
Qu' onques mais telle mélodie,
Ne fu vue ne oge;
Car chascun de aus ſelons l' accort
De ſon inſtrument ſan descort
Viole, Guiterne, Cytole,
De Dois, de Penne, et de l' Archet etc.

Wenn dieſe ſämmtlichen Inſtrumente auf einmal geſpielt worden ſind, ſo mag eine ſonderbare Art von Muſik herausgekommen ſeyn. Neuere Ohren würden ſie vielleicht nicht aushalten können. Denn ob wir gleich nicht genau angeben können, was für Inſtrumente unter allen dieſen Namen eigentlich zu verſtehen ſind; ſo kann man doch ſo viel mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit behaupten, daß die meiſten dieſer Inſtrumente Klimper- Klingel- Dudel- und Lärm-Inſtrumente waren, die in ihrer Vereinigung unmöglich ſchön geklungen haben können. Wenn daher der Dichter ſagt, daß nie eine ſolche Melodie weder gehört noch geſehen worden ſey, ſo würden wir, wenn wir ein ſolches Con-

cert hören könnten, vielleicht das nehmliche nur in einem andern Sinne ſagen. Wenn man nun noch dazu nimmt, daß die Melodien, nach welchen die Gedichte geſungen wurden, in jenen Zeiten noch nichts als Gregorianiſcher Choralgeſang waren, daß man noch keine vielſtimmige Harmonie kannte und aus dieſer Urſache die verſchiedenen Gattungen der Inſtrumente noch nicht in Chöre abtheilen konnte, deren jeder für ſich ein Ganzes ausmacht, ſo ergiebt ſich aus allem zuſammen genommen, daß der vereinigte Gebrauch ſo vieler Inſtrumente unmöglich etwas andres als Geräuſch und Lärm hervorbringen konnte.

§. 72.

In Deutſchland hatten dieſe Menetriers, wie ſchon geſagt worden iſt, den allgemeinen Namen Spielleute; auch wurden ſie bisweilen varende Lüte und varende Manne genannt. Da auch ihre Weiber mit umher zogen, ſo findet man in alten Schriften auch varende Wip. Dieſe Ausdrücke waren mit Hiſtrio, Joculator, Joculatrix gleichbedeutend. Im Anhang zu der Königshofer Chronik beym Schilter (Cap. 2. pag. 112.) heißt es: „Zu der brunluſt komment viſſermaſſen viel Spillüte vnd farender lüte, do hies ſie der Keyſer alle enweg faren vnd gap inen weder gobe noch ſtiſe.“ Sie haben eben ſo wie die Franzöſiſchen Menetriers Gedichte gemacht und geſungen, Geſchichten erzählt und mit Spielen begleitet. Scheid führt in ſeiner Diſſertation de jure in Muſicos ſingulari aus einer alten handſchriftlich vorhandenen Reiſebeſchreibung eine Stelle an, woraus dieß deutlich erhellt. „Vor dem Tiſche (heißt es) ſtant die hohen Fürſten zu dienende und varende Lüte vnd iſt keiner der ein einig Wort rede, es ip denne das der Can zu inne rede, an die varende Lüte, die getichte machent oder nuwe mer bringent oder nuwe mer erzögent oder ſpil.“

Theils das umherſtreifende Leben, theils auch ihre Vereinigung mit Gauklern von aller Art, deren Künſte weder an ſich edel, noch irgend einer Veredlung oder einer nützlichen Anwendung fähig waren, zog dieſen varenden Lüten überall eine große Verachtung zu. Die Kirche belegte ſie mit dem Bann, und die Geſetze erklärten ſie für ehr- und rechtlos [190]). Wenn ſie ſtarben, fiel ihre Habſchaft der Obrigkeit heim [191]). Ihre Kinder konnten ſogar kein Handwerk lernen, weil ſie den unehelich gebohrnen gleichgeachtet wurden [192]). Dieſe Verordnung wurde aber nachher wieder aufgehoben. In andern Europäiſchen Ländern, beſonders aber in Frankreich hatten ſie lange Zeit hindurch ein gleiches Schickſal. Ueberall wurden ſie von den Menſchen geſucht, von den Geſetzen aber verfolgt, verſtoßen und als liederliches Geſindel behandelt.

Dieſer Zuſtand dauerte überall ſo lange fort, als das unordentliche und unſtäte Leben dieſer Menſchen, ſo wie die bisherige Vermiſchung edler und unedler Künſte ſelbſt fortdauerte. Die allmählich immer mehr zunehmende Aufklärung, ein etwas beſſerer Geſchmack, der auch beſſere Ergetzlichkeiten forderte, führte dieſe Veränderung nach und nach von ſelbſt herbey. Die Menetriers oder Spielleute wurden, da ihre Künſte anfingen weniger zu gelten, genöthigt, ſich dauerhafte Wohnorte zu ſuchen; das ſtete Leben veranlaßte ſie zu einem beſſern Ausbildung ihrer Künſte; die beſſere Ausbildung lehrte fühlen, wie ungereimt es ſey, Künſte, die einer Veredlung fähig ſind, mit unedlen Gaukeleyen zu vermiſchen; und endlich bewürkte dieß Gefühl nach und nach die Abſonderung aller ſolcher

190) „Kämpfer und ihre Kinder, Spielleut, und alle die unehrlich gebohren ſind, — die ſeyn alle Rechtlos.“ Sachſenſpiegel, erſtes Buch, Artik. 37.

191) Item advocatus civitatis (Magdeburg) nullius haereditatem decet accipere, praeterquam *hiſtrionum, joculatorum* et advenarum. *Diploma Friderici II. de a. 1216. apud Meibom.* T. II. SS. Germ. pag. 377.

192) S. Andlers Corpus 252 Conſtitutionum imperialium, voc. Handwerk.

Dinge, die ihrer Natur nach weder zusammen gehören, noch mit einander verträglich sind. Aus den bisherigen Spielleuten wurden nun Instrumentisten aller Art, die man, nachdem sie sich der allgemeinen bürgerlichen Ordnung unterworfen hatten, theils zur Besetzung der Kirchenmusiken, theils auch bey öffentlichen Festen und Tänzen unter dem Namen der Musikanten gebrauchte. Aus den Bänkelsängern, welche bisher gereimte nuwe mer oder sonst etwas ähnliches abgesungen hatten, wurden Dichter, die zwar fürs erste auch noch keinen hohen Grad der Vollkommenheit erreichten, aber doch die Bahn zu einer bessern Dichtkunst brachen. So wurden gerade diejenigen beyden Künste, die der höchsten Veredlung und der edelsten Anwendung fähig sind, aus dem Schlamme herausgerissen, in welchem sie bisher gleichsam vergraben waren, und geriethen in die Hände solcher Menschen, die sie nicht mehr bloß zur Ergetzung des Pöbels aller Art, sondern auch so anwendeten: daß sie wenigstens mit der Zeit zu einer nützlichen Geistes- und Herzens-Unterhaltung werden und dienen konnten.

Es entstanden nun eigene Klassen von Dichtern und Tonkünstlern, nehmlich die Zunft der Musikanten, die Ritter und Minne-Dichter, und die so genannten Meistersänger. Von den Einrichtungen, Zwecken und Verrichtungen dieser verschiedenen Klassen muß einzeln geredet werden.

Von den zünftigen Musikanten.

§. 73.

Ueber den Nutzen oder Nachtheil der Zünfte überhaupt sind die Meinungen sehr getheilt. Es scheint allerdings ein Eingriff in die natürlichen Rechte des Menschen zu seyn, wenn man ihn hindern will, sich nach eigener, freyer Wahl zu nähren. Da es aber sehr viele Geschäfte giebt, zu deren Verrichtung eine große Menge von Menschen Geschick haben; da es ferner viele solcher Geschäfte giebt, die ohne große Geistes- oder Leibesanstrengungen auf eine vorzüglich bequeme, selbst mit Vergnügen verbundene Art verrichtet werden können; da endlich das Zudringen zu solchen vorzüglich bequemen Ernährungsmitteln so groß werden würde, daß theils andere nothwendige Geschäfte des Lebens dadurch vernachlässigt, theils auch die vorher bequemen Wege weniger bequem werden müßten; so scheint es dennoch nothwendig zu seyn, daß der Staat ins Mittel trete, die Geschäfte seiner Glieder verhältnißmäßig bestimme, und in solche Grenzen einschließe, daß das Ganze so viel möglich dabey gewinne, der einzelne Mensch aber so wenig als möglich dabey verliere.

In Rücksicht auf diejenige Art von Musik, welche hauptsächlich bey Lustbarkeiten, bey Tänzen ꝛc. gebraucht wird, zu welcher die Natur fast allen Menschen die nöthigen Fähigkeiten verliehen hat, zu welcher sich daher von jeher eine größere Anzahl drang, als erforderlich, oder für die mancherley anderen Geschäfte des bürgerlichen Lebens nützlich war, fühlte man die Nothwendigkeit einer gehörigen Einschränkung schon sehr frühe. Selbst diejenigen, welche dieß Geschäft betrieben, und den Erwerb desselben durch den zu großen Anwachs ihrer Gesellschaft immer kleiner werden sahen, fühlten diese Nothwendigkeit, und waren die ersten, die den Staat aufforderten, sich ihrer anzunehmen. In allen Europäischen Ländern sind daher schon im 13ten und 14ten Jahrhundert unter obrigkeitlichem Schutz solche geschlossene Gesellschaften unter den Musikanten errichtet worden. Wir wollen hier aber bloß von denjenigen Einrichtungen dieser Art reden, welche Frankreich und Deutschland betreffen.

In Frankreich wurde schon ums Jahr 1330 eine solche Verbindung unter dem Namen der *Confreri de S. Julien des Menestriers* gestiftet. Das Mode-Instrument war damals die Leyer, und die Mitglieder der Gesellschaft heißen *Compagnons, Jongleurs, Menestrieux* oder *Menestriers* auch *Mene-*

strels, anstatt daß man sie nach dem Instrument, welches sie spielten, Leyermänner hätte nennen sollen. Am 23ten November des Jahrs 1331 wurde ihre Gesellschaft gerichtlich bestätigt. Diese Gesellschaft wählte sich nicht nur einen alten Heiligen, nämlich den St. Genest, einen Römischen Taschenspieler, welcher zum Christenthume überging, und unter Diocletian im Jahr 303 den Märtyrertod litt, zu ihrem Schutzpatron, sondern wählte sich auch einen eigenen Vorsteher mit dem Titel eines *Roi des Menestriers*, so wie sich in diesem Zeitalter fast alle solche Verbindungen einen Vorsteher mit dem Titel eines Königs wählten. Die ganze Brüderschaft zog sich auch in eine eigene Straße zusammen, welche von ihr den Namen Rue de S Julien des Menétriers erhielt. In diese Straße wurde gesandt, wenn jemand Musik bey Hochzeiten oder anderen Gelegenheiten haben wollte.

Diese neue Gesellschaft fing aber bald an, wiederum ein so ausschweifendes Leben zu führen, daß man ihr bey Geld- und Gefängnißstrafe untersagen mußte, irgendwo etwas zu sagen, vorzustellen oder zu singen, wodurch öffentliches Aergerniß gegeben werden könne. Nach diesem strengen Befehl ging ein Theil derselben zu ihrer alten Lebensart zurück, und legte sich auf Springen und Seiltanzen; der übrige Theil aber verband sich aufs neue unter obrigkeitlicher Bestätigung, und gab sich nun, da die Leyer abgekommen, dagegen aber eine neue Art von dreyaitiger Discant- und Baß-Violin (Rebec) aufgekommen war, den Titel *Menstrels, joueurs d'instrumens, tant haut que bas.* Der König Carl VI. bestätigte diesen Titel durch ein am 14ten April 1401 ausgefertigtes Patent, dessen Anfang folgender ist:

„Charles par la grace de Dieu, Roi de France: savoir faisons, à tous présens et à venir. Nous avons reçu l'humble supplication du Roi de Menestrels et des autres Menestrels, Joueurs des instrumens, tant hauts comme bas, contenant comme dès l'an 1397 pour leur science de *Menestrandise*, faire et entretenir, selon certaines Ordonnances, par eux autrefois faites et tous Menestrels, tant joueurs de hauts instrumens comme bas, seront tenus d'aller pardevant le dit Roi de Menestrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-aprés declarées etc." Die darauf folgenden Befehle beziehen sich bloß auf Hochzeiten und andere Gelegenheiten, wobey die Menestrels zum Tanz spielen sollten.

Von den Schicksalen dieser Gesellschaft ist, nachdem sie das eben erwähnte Patent erhalten, lange Zeit hindurch nichts weiter bekannt geworden; man weiß bloß, daß sie eine lange Reihe von Königen hatte, worunter ein Wilhelm I. und II., ein Dumanoir, ein Constantin und endlich Jean-Pierre Guignon vorkommt [193]). Alle diese Könige wollten stets ihr Reich erweitern, und nahmen oft veränderte Titel an. Der letzte nannte sich *Roi des Violons* und ist mit diesem Titel in Kupfer gestochen. Er wollte, so wie einige seiner Vorfahren, außer den Musikanten, auch noch die Organisten und andere Musiker, die nicht zum Tanze spielen, sondern auch die Tanzmeister unter seiner Bothmäßigkeit bringen, und bekam darüber einen weitläuftigen Rechtshandel, der endlich zu seinem Nachtheil ausfiel, und den König im Jahr 1773 bewog, diese musikalische Würde gänzlich aufzuheben. Die Actenstücke dieses sonderbaren Rechtshandels sind im Jahr 1774 auf ausdrücklichen Befehl des Königs, unter folgendem Titel zusammen gedruckt worden: *Recueil d'Edit, Arret du*

193) Du Cange nennt uns noch einige dieser Könige im Gloss. med. et inf. Lat. voc. *Rex Ministelorum*, aus einer alten Urkunde von 1338, worin es heißt: Je *Robert Caveron* Roy des Menestreuls du Royaume de France. In zwey andern Urkunden von 1357 und 1362 kommt *Copin du Breguin* als Roy des Menestres du Royaume de France vor. Diese Könige bekamen auch sogar silberne Kronen, wie man aus den Kosten sehen kann, welche bey der Befreyung des 1356 bey Poitiers gefangenen Königs Johann I. im Jahr 1367 berechnet wurden. „Pour une couronne d' argent (heißt es), qu' il donna le jour de la Tiphanie au Roy des Menestrels."

Conſeil du Roi, Lettres-Patentes, Memoires, et Arrets du Parlement etc. En faveur des Muſiciens du Royaume. 227 Seiten in 8. Aus dieſer Sammlung ſind die vorhergehenden kurzen Nachrichten genommen, ſo wie ſie auch *La Borde* faſt wörtlich daraus genommen hat, weil im Grunde keine beſſere Quelle für ſolche Dinge vorhanden ſeyn kann, als ſolche Actenſtücke, worin man ſich zur Behauptung irgend eines Rechts auf Beweiſe älterer und neuerer Anſprüche, folglich auch auf hiſtoriſche Darſtellung derſelben einlaſſen muß.

In Deutſchland erhielt das Muſikantenweſen eine völlig ähnliche Einrichtung, nur etwas ſpäter, wie man aus den vorhandenen Nachrichten ſchließen muß. Genau läßt ſich nicht beſtimmen, zu welcher Zeit dieſe Einrichtung im Deutſchen Reich ihren Anfang genommen hat; aber das Ober-Spiels Grafen-Amt in Wien, unter deſſen Gerichtsbarkeit die Mimen, Hiſtriones und Muſici von ganz Oeſtreich ſtanden, ſcheint doch ſchon im 14ten Jahrhundert eingerichtet worden zu ſeyn, weil ſchon am Schluß dieſes Jahrhunderts verſchiedene Stände anderer Gegenden Deutſchlands mit der nehmlichen Gerichtsbarkeit von den Kaiſern belehnt worden ſind. Dieſe mit einer ſolchen Gerichtsbarkeit belehnten Stände nahmen wieder einen Vicarium oder Lieutenant unter dem Titel eines Pfeifer-Königs an, welcher die Aufſicht über die Zunft zu führen, und von vorkommenden Dingen Bericht an die höhere Behörde abzuſtatten hatte. Ueber die Ernennung eines ſolchen Pfeifer-Königs in der Herrſchaft Rappoltſtein iſt noch eine Urkunde vorhanden, welche Scheid in ſeiner diſſert. de jure in Muſicos etc. aufbehalten hat. Da man die Beſchaffenheit der Einrichtung daraus erkennen kann, ſo verdient ſie hier einen Platz:

Conſtitutio Vicarii ſive Locumtenentis hodie vulgo

Pfeifer-Königs.

„Ich Schmaßmann herre zu Rappoltzſtein. Tun kund mengelichen mit dieſem Briefe, die in anſehent oder horent leſen, nv, oder hernoch. Alß ſeliger gedechtnuſſe min lieber herre und Vatter ſelige herr Brune Wielent herre zu Rappoltzſtein, das Kunigreich Varender lüte zwiſchen hagenawer Vorſte vnd der Vorſe, dem Rine vnd der Virſt vor Ziten verlihen hett, heinßman Gerwer dem Pfiffer. Das ſelbe Kunigrich der genante min Herr vnd Vatter ſelige, vnd ſine Altvorderen herren zu Rappoltzſtein, verwellen, als lange das, das nieman verdencket, zu einem rechten erbe lehen gehabt hant. Vnd ich vnd min Bruder Virich ouch herr zu Rappoltzſtein, nv ze Ziten das ſelbe lehen ouch zu lehen hant von dem heiligen Römiſchen Riche. Vnd aber nv der vorgedacht Heinßman Gerwer der Pfiffer mir das ſelbe Ambacht das Kunigreich Varender Lüten, offgeben hat, von Krangheit wegen ſins libes, das er das mit bewerden, geſuchen noch verſorgen mag. (Als das harkommen vnd billich iſt.) So erkönne ich mich mit dieſem mine offenen briefe für mich, vnd den Egenanten Virich minen bruder, Das ich daz ſelbe Kunigrich Varender Lüte das Ambacht gelichen habe. Vnd lihe es ouch mit dieſem mine offenem briefe, mit willen egenannten heinßman Gerwers des Pfiffer, henſelin, mime Pfiffer vnd varenden manne. Alſo das er das ſelbe Kunigrich vnd Ambacht, fur baſſer me ſol haben, beſitzen, nutzen, vnd nieſſen, glicher wiſe, vnd in aller der meſſen, als es ſine vorparenen, des ſelben Ambachtes von der herſchafft wegen von Rappoltzſtein genutzet, vnd genoſſen hant One alle geverde. Vnd dan vmb ſo bitte ich alle Furſten geiſtliche vnd weltliche, Alle herren Ritter, Knechte, Stette vnd mengelichen den dieſer mine brief gezoget wurd, das ſie den egenannten henſelin mime varenden manne der varenden Lüte Kunig geteiwelichen beraden vnd behoiffen ſigent. Vnd inn ſchutzent vnd ſchirment zu dem ſelben Ambachte, min vnd mins bruders

ezenant, Lhen, zu allem dem, do zu er dem recht habe, von des selben Sins Ambachts, mins lehens, wegen, und durch mins gewilligen dienstes willen. Und umb das ich den allen welle das tunt, und mich das furkunt iener deste halt wil tunt, waz ich weis das Inen lieb und dienst. Und das zu urkunde so habe ich Schmaßman herre zu Rappoltstein vorgenannt min Ingesigel tun hänken an diesen brieff. Der geben wart zu Rappoltsweiler an dem nechsten Eistage noch dem heiligen Ostertage. Do man zalte von Gottes geburte Vierzehen hundert Jare."

Zum Amt eines solchen Pfeifferkönigs gehörte: „daß kein Spielmann der sey ein Pfeiffer, Trummenschläger, geiger, zinckenoläßer oder was der oder was die sonsten für Spiel und khurtzweyl treiben khennen zwischen dem hawenstein obwendig Basel und dem hagenawer Forst den gantzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen auch sonst zu offenen Deutzen, Gesellschafften, gemeinschafften, schießen, oder andern khurtzweilen nit soll zugelassen oder geduldet werden, er seyn dann zuvor in die Bruderschafft uff vnd angenommen." Mit diesem Königreich vereinigte sich auch ein besonderes Gericht verbunden, welches aus einem **Schultheiß**, vier **Meistern**, zwölf **Beysitzern**, unter dem Namen der **Zwölfer** und einem **Weybel** (Apparitor) bestand, und worin über alle in der Gesellschaft vorkommende Fälle Recht und Urtheil gesprochen wurde. Von diesem Gericht konnte an den Schutzherrn appellirt werden: „Ob aber je einiger vermeynen würde mit des Königs, der Meister und Zwölfer Spruch beschwehrt zu seyn, dem soll sein Zug davon für Unß, und sonst nirgend hin, vorbehalten seyn." Die ganze musikalische Bruderschaft dieses Königreichs theilte sich in die obere, mittlere und untere; jede derselben mußte sich des Jahres einmal an einem gewissen Ort und Tag versammeln, die obere nämlich zu **Alten-Thann**, die mittlere zu **Rappoltsweiler**, und die untere zu **Bischweiler**. Der Tag, an welchem dieß geschah, wurde der Pfeifertag genannt, und ist noch im Anfang unsers jetzigen Jahrhunderts an den benannten Orten gehalten worden, wie man in Mattheſons *Crit. Musica*, T. II. p. 345. sehen kann, wo auch die dabey gewöhnlichen Ceremonien erzählt sind.

Das oberste Spielgrafenamt in Wien wurde erst am 30sten Oct. 1782 aufgehoben, weil man es der natürlichen Freyheit, durch Kunst sein Brod zu verdienen, unangemessen hielt. (S. Nicolai's Reisen, B. 3. 298.)

Das Protektorat über Trompeter und Pauker ist dem Hause Kursachsen insbesondere, des damit verknüpften Erz-Marschallamts wegen seit mehreren Jahrhunderten verliehen.

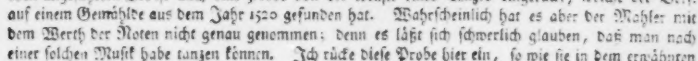
Nach einem solchen Vorgang der Fürsten fingen auch einzelne Städte des Deutschen Reichs bald an, sich nicht mehr mit herumstreifenden Musikanten zu behelfen, sondern zur Besorgung des Musikwesens bey Tänzen und andern Feyerlichkeiten eigene Leute unter dem Namen der **Stadtpfeifer** zu bestellen. Jedoch fallen diese Einrichtungen meistens erst ins funfzehnte Jahrhundert, wie man aus den ältesten Nachrichten, die wir von einigen Reichsstädten besitzen, sehen kann. Nach und nach sind solche Einrichtungen in allen etwas beträchtlichen Städten gemacht worden, und bestehen noch fast ganz in ihrer ursprünglichen Verfassung.

Die Instrumente, welche in den frühern Jahrhunderten von den Pfeifern beym Tanz gebraucht wurden, waren Pfeifen, Trommeln, Trompeten, Zinken, Posaunen, Leyern und einige Klingel-Instrumente, unter welche wohl hauptsächlich die Cymbeln gehören. Auch die Laute wurde sehr frühe und wahrscheinlich ebenfalls beym Tanz gebraucht [194]). §. 74.

194) In dem Augsburger Bürgerbuch von den Jahren 1300 und 1328 kommen nach P. v. Stettens Bericht (s. K. u. Handwerksgeschichte ꝛc. S. 526.) schon einige solcher Instrumentisten vor, nehmlich ein Chonradus *Liralor* de Aichelech, und ein Bernhardus *Tinnulator* de Schwabemenchingen. Im Jahr 1447 lebte nach eben diesen Nachrichten zu Augsburg schon ein Lautenist, mit Namen Hans Weissinger, genannt Ritter.

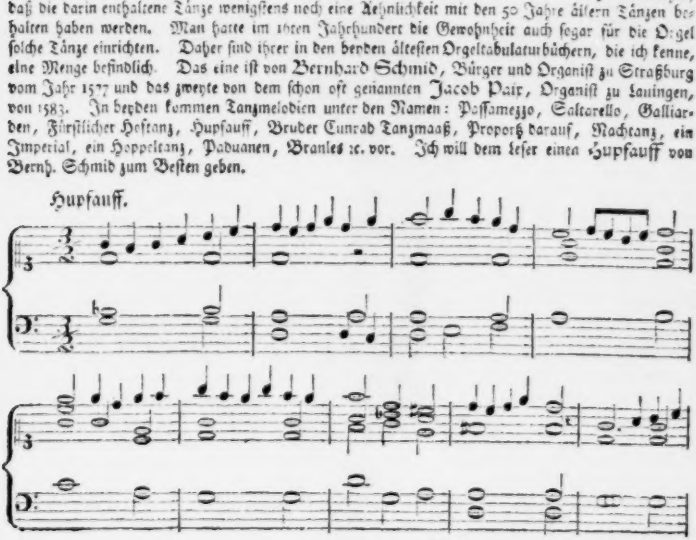
§. 74.

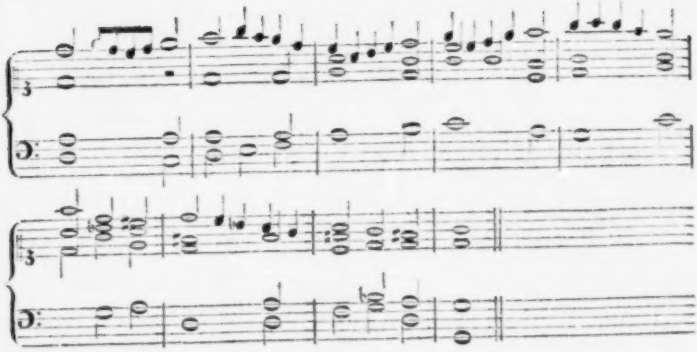
Von der Beſchaffenheit der Tänze und der Tanzmuſik dieſes Zeitalters iſt es ſchwer, ſich einen deutlichen Begriff zu machen. Paul von Stetten iſt in ſeinen Erläuterungen der in Kupfer geſtochenen Vorſtellungen aus der Geſchichte Augsburgs (S. 86.) der Meinung, die Art zu tanzen ſey dem Pohlniſchen ähnlich geweſen, und man habe paarweiſe hinter einander getanzt. An dem eben angeführten Ort iſt auch eine Probe von der Muſik eines Tanzes eingerückt, welche der Verf. auf einem Gemählde aus dem Jahr 1520 gefunden hat. Wahrſcheinlich hat es aber der Mahler mit dem Werth der Noten nicht genau genommen: denn es läßt ſich ſchwerlich glauben, daß man nach einer ſolchen Muſik habe tanzen können. Ich rücke dieſe Probe hier ein, ſo wie ſie in dem erwähnten Werk abgedruckt iſt:



Einen beſſern Begriff werden wir uns von der Beſchaffenheit der Tanzmuſik dieſes Zeitalters aus einigen muſikaliſchen Werken machen können, worin verſchiedene Tänze befindlich ſind. Dieſe Werke ſind zwar ein halbes Jahrhundert jünger als die hier angegebene Probe; es iſt aber zu vermuthen, daß die darin enthaltene Tänze wenigſtens noch eine Aehnlichkeit mit den 50 Jahre ältern Tänzen behalten haben werden. Man hatte im 16ten Jahrhundert die Gewohnheit auch ſogar für die Orgel ſolche Tänze einrichten. Daher ſind ihrer in den beyden älteſten Orgeltabulaturbüchern, die ich kenne, eine Menge befindlich. Das eine iſt von Bernhard Schmid, Bürger und Organiſt zu Straßburg vom Jahr 1577 und das zweyte von dem ſchon oft genannten Jacob Paix, Organiſt zu Lauingen, von 1583. In beyden kommen Tanzmelodien unter den Namen: Paſſamezzo, Saltarello, Galliarden, Fürſtlicher Hoftanz, Hupfauff, Bruder Cunrad Tanzmaaß, Proportz darauf, Nachtanz, ein Imperial, ein Hoppeltanz, Paduanen, Branles ꝛc. vor. Ich will dem Leſer einen Hupfauff von Bernh. Schmid zum Beſten geben.

Hupfauff.





§. 75.

Alle Inſtrumentalmuſik ſcheint in dieſem Zeitalter noch bloß bey Tanzgelegenheiten gebraucht worden zu ſeyn. Die Inſtrumente waren noch nicht von der Beſchaffenheit, daß an einander hängende Stücke darauf geſpielt, oder mehrere ſo mit einander in Harmonie hätten geſetzt werden können, wie man es um dieſe Zeiten ſchon mit den verſchiedenen Singſtimmen gethan hat. Man wußte daher vor dem ſechzehnten Jahrhundert noch nichts von einer ordentlich eingerichteten Inſtrumentalmuſik; man kannte noch keine Zuſammenkünfte, wobey man ſich ſo wie in den ſpäter entſtandenen Concerten mit einer ſolcher Muſik unterhalten konnte; ſelbſt die Tafelmuſiken wurden noch zu Maximilians I. Zeiten nicht durch Inſtrumentiſten, ſondern durch einen Sänger beſtellt, der, wie Paul von Stetten am angeführten Ort ſagt, ein albernes Liedlein nach Meiſterſänger-Art ſang, und auf einer Cither dazu klimperte, oder auf einer Geige dazu ſtrich. Solcher Liedelein ſind in den beyden Orgeltabulaturbüchern von Pair und Schmid ebenfalls enthalten; ſie ſind aber zu unbedeutend, als daß es der Mühe lohnte, eines derſelben hier abdrucken zu laſſen.

Wenn nun dieſe muſikaliſchen Unterhaltungen noch im Anfang des 16ten Jahrhunderts ſo kümmerlich beſchaffen waren, ſo kann man leicht denken, daß ſie in den frühern Jahrhunderten noch weit kümmerlicher geweſen ſeyn müſſen. Dennoch findet man Beſchreibungen, durch welche man verführt werden könnte, ſich weit vortheilhaftere Vorſtellungen davon zu machen. Juſtinus Lippienſ. aus dem 13ten Jahrhundert hat in ſeinem in Meibomii SS. rer. Germ. Tom. I. abgedruckten Gedicht unter dem Titel Lippoſtorium verſchiedene Beſchreibungen ſolcher Art. Ich führe nur eine derſelben hier an, welche er von der Muſik macht, die bey Gelegenheit eines Ritterſchlags von einer Menge varender Lüte nach aufgehobener Tafel aufgeführt wurde:

Facto fine cibis vaga turba recurrit ad artes
Quisque ſuas repetit inde placere volens,
Hic canit, auditum dulcedine vocis amicans,
Ille refert lyrico carmine geſta ducum.

Hic tangit digitis diſtinctas ordine chordas.
Hic facit arte ſua dulce ſonare lyram.
Tibia dat varias per mille foramina voces,
Dant quoque terribilem tympana pulſa ſonum.

Beym Ritterſchlag ſelbſt und bey den darauf folgenden ritterlichen Uebungen wurde die Muſik bloß cum ſtridentibus buccinis, proſtrepentibus Tympanis und tinnientibus Cymbalis gemacht.

Von den Provenzaliſchen Sängern.

§. 76.

Urſprünglich ſcheint überhaupt aller Geſang in den neuern Volksſprachen aus der Provence zuerſt verbreitet worden zu ſeyn; die Menetriers, von welchen ſchon geredet worden, haben alſo ebenfalls ihren Urſprung daher genommen. Allein mancherley politiſche Ereigniſſe in den frühern Jahrhunderten, durch welche vorzüglich ein hoher Enthuſiasmus für das Ritterweſen entſtand, (worunter hauptſächlich die Kreuzzüge mit zu rechnen ſind) brachten die Kunſt zu dichten und zu ſingen bald auch in die Hände ſolcher Menſchen, die ſie nicht zum Erwerb ihres Unterhalts, ſondern zur Darſtellung ihrer Gefühle zu gebrauchen wußten. Der Eifer, mit welchem man die Ungläubigen bekriegen wollte, die aus ſolchen Unternehmungen unvermeidlich entſtehenden häufigen Unglücksfälle, der Verluſt geliebter Anverwandten, Sehnſucht nach zurückgelaſſenen Geliebten, und tauſend andere Dinge mehr, wodurch das menſchliche Herz aufgeregt wurde, waren lauter Gegenſtände des Geſangs und der Dichtung. Man mußte zur Tapferkeit und zu Muth anfeuern, man mußte über erlittene Unglücksfälle tröſten, über Ungerechtigkeiten oder Beſchwerlichkeiten klagen, kurz, man hatte ſo viele Veranlaſſungen, dem von allen Seiten bedrängten Herzen luft zu machen, und fühlte die Kraft des Geſangs und Klangs in ſolchen Umſtänden ſo allgemein, daß nothwendig eine große Menge Dichter und Sänger entſtehen mußte. Dieſe ſo entſtandene Klaſſe von Dichtern und Sängern wurden insbeſondere Troubadours oder Romaniſche Dichter genannt, deren Stand ungemein viel dazu beytrug, der Dichtkunſt und dem Geſang in ihren Händen eine edlere Richtung zu geben, als ſie in den Händen der herumziehenden Menetriers erhalten konnte.

Ihre Anzahl war ſehr groß. Fauchet zählt ihrer 127, die noch vor dem Jahr 1300 gelebt haben. Es waren Könige, Fürſten und Ritter, ſo wie auch Geiſtliche von aller Art darunter. Sainte-Palaie hat allein ungefähr 4000 Gedichte von ihnen, ſo wie auch viele Lebensumſtände von den meiſten geſammelt [195]). Ihr Flor dauerte ungefähr 250 Jahre, nehmlich von 1120 oder 1130 bis auf die Regierung der Johanna I. Königin von Neapel und Sicilien, und Gräfin von Provence, welche 1382 ſtarb. Für den älteſten Troubadour, von welchem noch Werke vorhanden ſind, hält man Wilhelm IX. Grafen von Poitou und Herzog von Aquitanien, der 1071 geboren wurde, und 1122 oder 1126 ſtarb. Nach dem Jahre 1382 hatte ihr Flor ein Ende, nicht weil es an Mäcenen fehlte, oder ſchlechte Leute ſich unter ſie miſchten, wie Flögel meint [196]), ſondern weil beſſere Dichter z. B. Dante, Petrarch und Boccaz ꝛc. aufkamen, die ſich zwar nach den Troubadours gebildet hatten, ſie aber weit übertrafen, folglich nothwendig allmählich verdrängen mußten.

195) Hiſtoire litteraire des Troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pieces, et pluſieurs particularités ſur les moeurs, les uſages et l'hiſtoire du douzieme et du treizieme ſiecles. A Paris, 1774. 3 Voll. in 8.

196) Geſch. der kom. Litter. B. 4. S. 229.

Die Sprache, deren ſich dieſe Troubadours bedienten, nannte man die Romaniſche. Sie war eine Vermiſchung der alten Römiſchen mit verſchiedenen anderen Landesſprachen. In der Provence ſcheint dieſe Vermiſchung ihren Anfang genommen zu haben. Dieſe Romane Provençale wurden aber nachher durch die Romane Françoiſe verdrängt, die dem heutigen Franzöſiſchen ſchon ſehr nahe kommt. In Gräters Braga und Hermode (B. 2. Abth. 2. S. 6 und 7.) iſt der Unterſchied beyder Sprachen durch einige Proben gezeigt, die hier einen Plaz verdienen.

I. Romaniſch-Provencaliſche Sprache.

Al chans d' auſels commenza ma chanſo;
Chant aug chantar la Ghianta et Aiglos
E' pels cortils veg verdegar lo luis.
La blava flors que par entre' et boiſſos,
El riu clar corren ſobr' els ſablos
La ù ſeſpand la blanca flor del lis — —

Singen Vögel wieder,
Dann erſchallt auch mein Lied. —
Hör' ich wieder ſingen
Die Lerche und die Amſel,
Seh' ich wieder grünen
Den Grund der Wieſen;
Prangt die blaue Blume
Wieder in den Hecken.
Und wenn helle Bäche
Ueber Sand fortrollen
Dorten wo die weiße
Lilienblume duftete. —

II. Romaniſch-Franzöſiſche Sprache.

Quant floriſſ la violette
La roſe et la flor de glai
Que chante li papegai
Lors mi poignent amorettes
Qui me tiennent gai:
Miz pieça ne chantai.

Wenn das Veilchen blühet
Und die Roſ' und Tulpe,
Wenn die Vögel ſingen,
Nicken mich die Liebesgötter,
Welche mich ſo fröhlich machen. —

Or chanterai
Et ferai
Chanſon joliette,
Pour l' amour de ma miette
Ou grand pieça me donnai.

Niemals noch ſang ich,
Doch bald ſing' ich
Ein artiges Liedchen
Der Liebe der Theuern,
Der ich innig ergeben. —

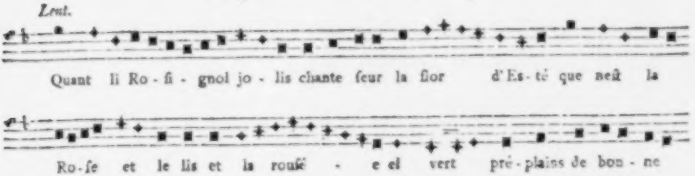
§. 77.

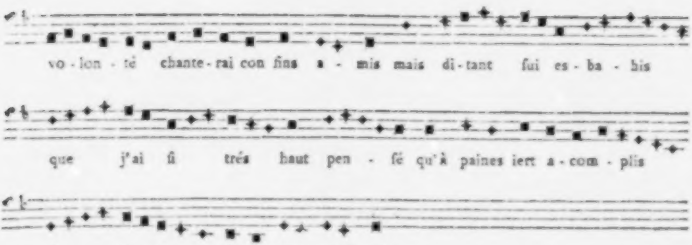
Obgleich von den Aelteſten Troubadours noch Gedichte vorhanden ſind, ſo ſcheinen doch die Melodien dazu verloren gegangen zu ſeyn. Erſt aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts hat man einige entdeckt, welche dem *Chatelain de Coucy* gehören. Die Geſchichte dieſes Dichters iſt ſehr traurig. La Borde (Eſſai ſur la Muſ. ancienne et mod. Tom. II. pag. 258.) hat ein Fragment aus einer ſchon von Fauchet citirten alten Chronik vom Jahr 1380 eingerückt, woraus man ſieht, daß dieſer *Chatelain de Coucy*, ein tapferer Ritter in der Piccardie, außerordentlich verliebt in die Frau eines in

ſeiner Nachbarſchaft wohnenden Ritters, mit Nahmen *Fayel*, war. Nach mancherley daraus entſtandenen Verdrießlichkeiten entſchloß er ſich mit den Königen von Frankreich und England ins gelobte Land zu ziehen. Als ſeine Geliebte dieß erfuhr, machte ſie ihm zum Andenken ein Band von Seide mit ihren Haaren vermiſcht, welches er mit einer Einfaſſung von großen Perlen an ſeinem Helm trug. Im heiligen Lande ſuchte er ſich überall durch Tapferkeit auszuzeichnen, theils weil er wirklich ein tapferer Ritter war, theils auch in der Hoffnung, daß es ſeine Dame erfahren und ſich darüber freuen ſollte. Aber unglücklicher Weiſe bekam er in einem Treffen, in welchem die Chriſten von den Sarracenen zurückgeſchlagen wurden, eine tödtliche Wunde. In dieſer Lage trug er einem ſeiner Bedienten auf, daß, wenn er todt ſey, dieſer ſein Herz einbalſamiren, und es nebſt dem von ihr erhaltenen Band und andern Andenken ihrer gegenſeitigen Liebe, in einer Schachtel nach Frankreich an ſeine Dame bringen ſolle. Als der Ritter wirklich todt war, richtete der Diener ſeine Befehle fortſältig aus, und kam glücklich in Frankreich an. Als er ſich aber vor dem Schloß der Dame verbarg, um ſein Paket heimlich in ihre eigene Hände zu überliefern; wurde er von ihrem Mann entdeckt, der ihn kannte, und ſogleich argwohnte, daß er Nachrichten von ſeinem Herrn an die Dame *Fayel* zu bringen habe. In dieſem Argwohn fiel *Fayel* über den Diener her, und würde ihn ermordet haben, wenn dieſer nicht um Gnade gebeten und die Abſicht ſeiner Sendung entdeckt hätte. Der eiferſüchtige Ehemann bemächtigte ſich nun der Schachtel, ließ den Ueberbriger gehen wohin er wollte, nahm das einbalſamirte Herz und befahl ſeinem Koch, es auf eine eßbare Art zur Mittagsmahlzeit zuzurichten. Für ſich ſelbſt ließ er ein ähnliches Gericht machen. Als nun die Dame das für ſie beſtimmte Gericht gegeſſen hatte, fragte ſie ihr Mann, wie es ihr geſchmeckt habe? Die Dame argwohnte nichts und ſchwieg. Aber er fragte nochmals, ob ſie nicht wiſſe was ſie gegeſſen habe? Sie antwortete: nein. Hierauf ſagte er ihr, daß ſie das Herz des Chatelain de Coucy gegeſſen habe, und brachte ihr zum Beweis die Schachtel mit allem was darin enthalten war. Die Dame wurde hierdurch von der Grauſamkeit ihres Mannes völlig überzeugt, und ſagte zu ihm: il eſt vray, que ceſte viande ay-je moult amée: et croy qu' il fut moit, don eſt domage, comme du plus loyal Chevalier du monde. Vous m' avez fait manger ſon coeur, et eſt la derniere viande que je mangeray onques: ne onques je ne mangé point de ſi noble, ne de ſi gentil. Si n'eſt pas raiſon que aprés ſi gentil viande, je en doye mettre autre deſus: et vous jure par ma foy que jamais je n' en mangeray d' autre aprés ceſte cy. Sie ging hierauf in ihr Gemach zurück, ließ ſich nie bewegen, wieder einige Nahrung zu ſich zu nehmen, und endigte in kurzem ihr Leben.

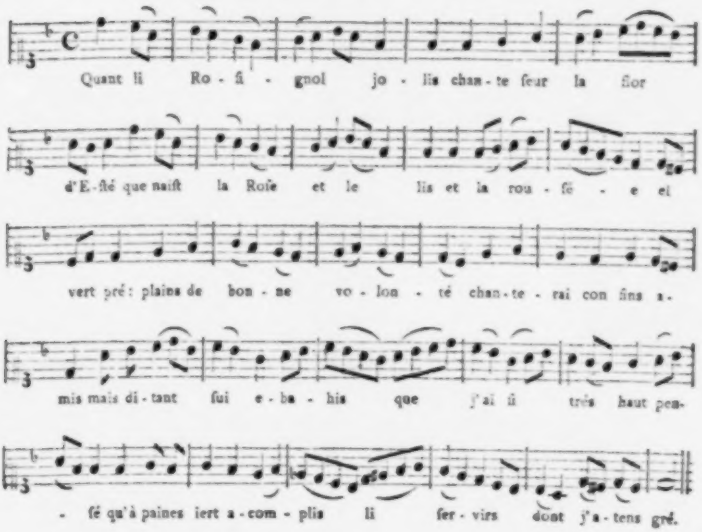
Von den Gedichten des *Chatelain de Coucy* ſind noch viele vorhanden, von ſeinen Melodien aber nur einige, welche *La Borde* in ſeinem Eſſai etc. hat abdrucken laſſen. Eine dieſer Melodien wird hinreichend ſeyn, dem Leſer einen Begriff von der Beſchaffenheit der übrigen zu geben.

Chanſon du Chatelain de Coucy.





Der nehmliche Geſang in neuern Noten.



Quant li Roſignol jolis
Chante ſeur la flor d' Eſté,
Que naiſt la roſe et le lis
Et la rouſée el vert pré!
Plains de bonne volonté
Chanterai con fins amis.
Mais d' itant ſui esbahis
Que j'ai ſi trés haut penſé,
Qu' à paines iert acomplis,
Li ſervirs dont j' atens gré.

Liement ont entrepris,
Ce qui trop m' aura grevé,
Mi fol oeil volenteiz
Qui ſovent ont eſgardé
Là ou je n'ai mie oſé
Dire que j' eſtoie quis.
Oeil, par vos ſui je trahiz.
Voir eſt, mal avez ovré;
Mès or en aiez merci,
Et ſi vos ſoit pardonné.

Oil, ce eſt mains que moient,
Je ne vous puis mal vouloir:
Car quant je me reporpenz
Comme ele eſt bele à veoir,
Souvent me fetes doloir
En ce que trop vous tuis lent.
Mès li raſſoſgemens
Des biens que g'en cuit avoir,
Me ſet doubles mes talens
De ſervir à mon povoir.

Benois ſoit li Radimens
Ou je pris ſi boin eſpoir;
Car eurs, ſervirs, et talens
M'i porroit encoir valoir.
Se doi-je molt bien voloir.
Ke ſiens ſoie; car g'i pens.
Voire, ſe j' ai tant de ſens
C'on ne s'en puiſſ parchevoir.
Encoir venera lieus et tens
De ma très gran joie avoir.

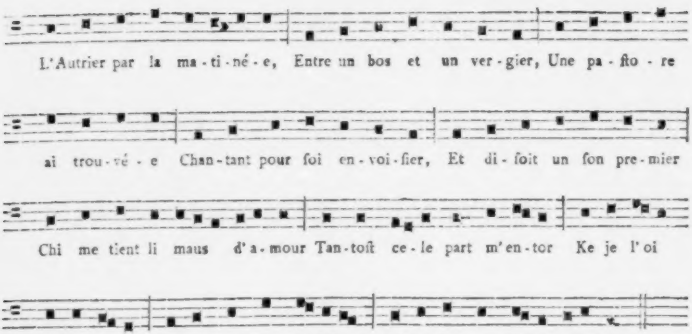
Die letzte Strophe hat nur acht Zeilen, paßt alſo nicht auf die Melodie und wird deßwegen hier weggelaſſen.

Ein ſangbarer und natürlich fließender Baß iſt zu ſolchen Melodien nicht zu ſetzen, da in den melodiſchen Fortſchreitungen auf Beziehungen der Accorde keine Rückſicht genommen iſt, auch ſchwerlich genommen werden konnte, weil man im Zeitalter dieſes Dichters kaum anfing, harmoniſche Beziehungen kennen zu lernen.

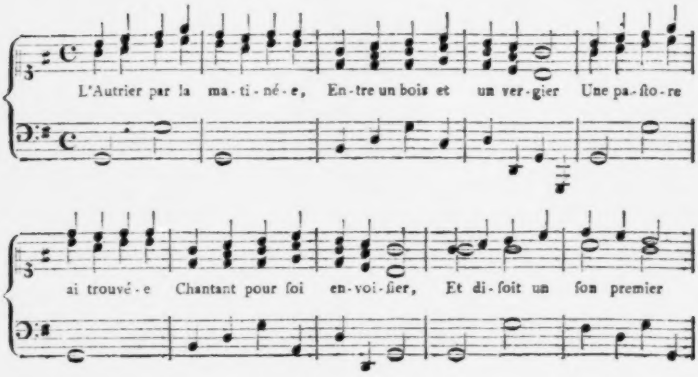
Ein ſehr merkwürdiger Troubadour war auch Theobald, Graf von Champagne und König von Navarra. Er lebte zwiſchen 1201 und 1254, und ſoll ſich ſo ſterblich in die Königin Blanca, Mutter des h. Ludwig, verliebt haben, daß er ſeinen Geheimen Rath zuſammen berief, um ſich in ſeiner Noth Rath ertheilen zu laſſen. Man rieth ihm, ſich fleißig mit Poeſie und Muſik zu beſchäftigen. Der Biſchoff *de la Ravaliere*, welcher die Gedichte Theobalds geſammelt und herausgegeben hat [197]), widerlegt zwar dieſen Umſtand, da aber Theobald viele ſeiner Gedichte an dieſe Königin gerichtet hat, ſo ſcheint die Sage wenigſtens von einer Seite nicht ganz ungegründet zu ſeyn. Eben dieſer *de la Ravaliere* hat außer den Gedichten Theobalds und manchen ſchätzbaren Bemerkungen über die Romaniſch-Franzöſiſche Sprache und über die Beſchaffenheit der Muſik der frühern Jahrhunderte auch neun verſchiedene Melodien ſeines Dichters am Ende des zweyten Bandes abdrucken laſſen. Eine der einfachſten iſt diejenige, welche zum 40ſten Gedichte gehört, die zur Probe des Theobaldiſchen Geſangs genug ſeyn wird.

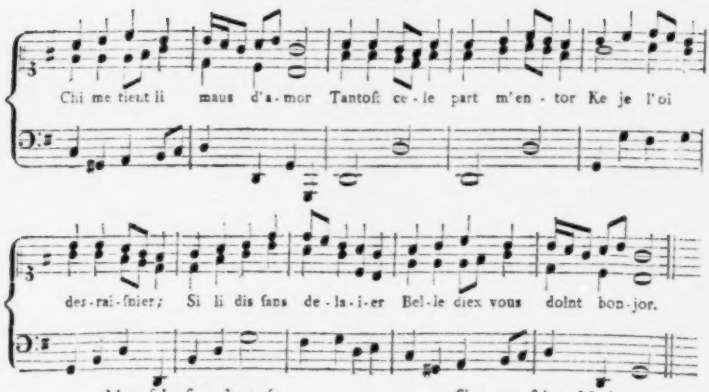
197) Les Poeſies du Roy de Navarre, avec des Notes et un Gloſſaire François, précedées de l' Hiſtoire des revolutions de la Langue Françoiſe, depuis Charlemagne juſqu' à Saint Louis; d'un Diſcours ſur l' ancienneté des Chanſons Françoiſes, et de quelques autres Piéces. A Paris, 1742. 2 Bde. in 8.

Chanſon du Roi de Navarre.



Der nehmliche Geſang in neuern Noten mit Begleitung.





Mon ſalu ſans demorée
Me rendi, et ſans targier,
Molt iert frece et colourée.
Se mi plot à acointier;
Bele voſtre amor vous quier
S' aurés de moi riche ator.
Elle repont, *Trecheor*
Sont mult trop li Chevalier;
Miex aim Perrin mon Bergier,
Ke riche hom menteor.

Bele, ce ne dites mié,
Chevalier ſont trop vaillant:
Qui ſet donc avoir amie
Ne ſervir à ſon talant,
Fors Chevaliers, et tel gent?
Mais l' amors d' un Bergeron,
Certes, ne vaut un boton,
Partés vous en itant,
Et m' amés; je vous creant,
De moi aurés riche don.

Sire, par ſainte Marie,
Vous en parlés por noiant,
Mainte Dame, auront trichie,
Cil Chevalier ſosduiant,
Trop ſont fol et mal penſant,
Pis valent, que Guenelon;
Je m' en vais en ma maiſon,
Ke Perrin eſt ki m' atant
M' aime de cuer loiaument;
Abaiſiés voſtre raiſon,

J' entendi bien la Bergiere,
K'ele me veut eſchaper
Molt li fis longe proiere,
Mais ni puce rien conqueſter:
Lors la pris à acoler,
Et ele giete un grant cri:
Perrinet, trai, trai,
Dou bois prenent à huer,
Je la lais, ſans demourer
Sor mon cheval m' en parti.

Quant ele m'en vit aler,
Si me diſt, pour rampoſner,
Chevaliers ſont trop hardi.

Von den Minnesängern.

§. 77.

Eine den Provenzalen oder Troubadours völlig ähnliche Dichter- und Sänger-Klasse lebte auch in Deutschland fast zu gleicher Zeit unter dem Namen der Minnesänger, oder der Schwäbischen Dichter. Die nehmlichen Veranlassungen, welche zuerst in der Provence den Dichtergeist entzündeten, nehmlich der Geist der Ritterschaft: und religöse Schwärmerey fanden sich zu eben der Zeit auch in Deutschland, und mußten daher auch in diesem Lande ähnliche Wirkungen hervorbringen. Dieß hätte schon an sich geschehen können; geschah nun aber auch durch äußere Einwirkung und durch Beyspiele, weil die Provenzalen sehr frühe an Deutschen Höfen bekannt und aufgenommen wurden. Daher sagt auch der Minnesinger Eschilbach selbst:

Von Profanz in tütsche Land
Die rechten mere uns sint gesant.

Obgleich diese Dichterklasse den Namen Minnesinger führt, so war doch die Minne oder Liebe nicht der einzige Gegenstand ihrer Gesänge. Sie sangen über alles, worüber sich singen läßt. Sie hatten Lieder (Lais), Gesänge (Chansons), Satyren (Sirventes), spitzfündige Fragen und Aufgaben (Tenzo's), Balladen und Reihen, eben so wie sie die Troubadours hatten. Außerdem liebten sie auch poetische Wettstreite, in welchen jeder Dichter suchte, irgend einen seiner Gönner am besten zu loben. Ein solcher Wettstreit war der so genannte Krieg zu Wartburg zwischen sechs Dichtern, welcher im Jahr 1206 am Hofe des Landgrafen von Thüringen, Hermann, gehalten wurde. Johann Rothe erzählt diese Begebenheit in seiner Thüringischen Chronik (in Menkens SS. rer. Germ. Tom. II.) mit folgenden Worten:

„Von der Senger krige zcu Warperg.“

„Noch Cristus gebort tusint zcwey hundirt vnde sechz jar, Do warin in lantgrafin Hermans hofe zcu Doringen vnde hessin sechz edil vnde vornunftige man vndir den andirn syme hofegesinde, dy hobisch warin mit getichte, vnde gar togintsam, Sy machtin vnde tichtin newe gesenge, vnde kregin darmede wedir eyn andir, vnde darumme so habin dyselben liede noch den namen, Daz man sy nennit den krieg von Warperg, wan sy zcu Warperg vnde zcu Isenache geschahin. Der erstir senger der hiezer Henrich Schriber, vnde der waz eyn gudir rittir, der andir hiez Walther von der Fogilweide, der derte Reynhart von Zwetzschin, der ferde Wolfferam von Eschinbach. Desse warin rittermessige man vnde gestrenge weppener. Der funfte der hiez Bitterrolff vnde waz eyne von dez lantgrafin hofgesinde, vnde der sechster hiez Henrich von Astirdingin, der waz eyn borger vz der stad Ysenache, von eyme fromen geschlechte, dessir kreig alleyne mit syme gesange wedir die andire alle, vnde lobete den herzcogin von Osterrich vor alle andir forstin in syme gesange, vnde glühete en der sunnen. Der krig wart alzo herte mit deme gesange vndir en, daz sy sich vorphlichtin, wer do verlore, der solde Stemphele, alzo hiez zcu deme male der femer zcu teile werdin, vnde dez krigis vnde vorphligtunge gestalte en lantgrafe hermanne vnime eris hobischin unwin gesangis willin, Dez sy stetlichin phlogin. Der dez andirs in syme hofe nicht gestattit hette, Vnde also nu der krig vndir en wuchz, alzo wuchz auch der haz.“ Solche Wettstreite waren in den frühern Jahrhunderten das, was in unseren Zeiten Concerte, Redouten ꝛc. an den Höfen und in großen Städten sind.

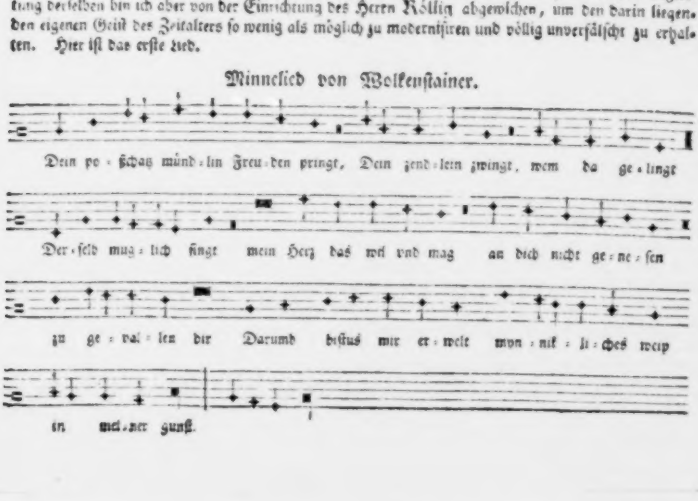
Eben so wie die Zahl der Provenzalischen Dichter sehr groß war, und sich über alle Stände verbreitete, so war es auch mit den Deutschen Minnesingern beschaffen. In einer schätzbaren Samm-

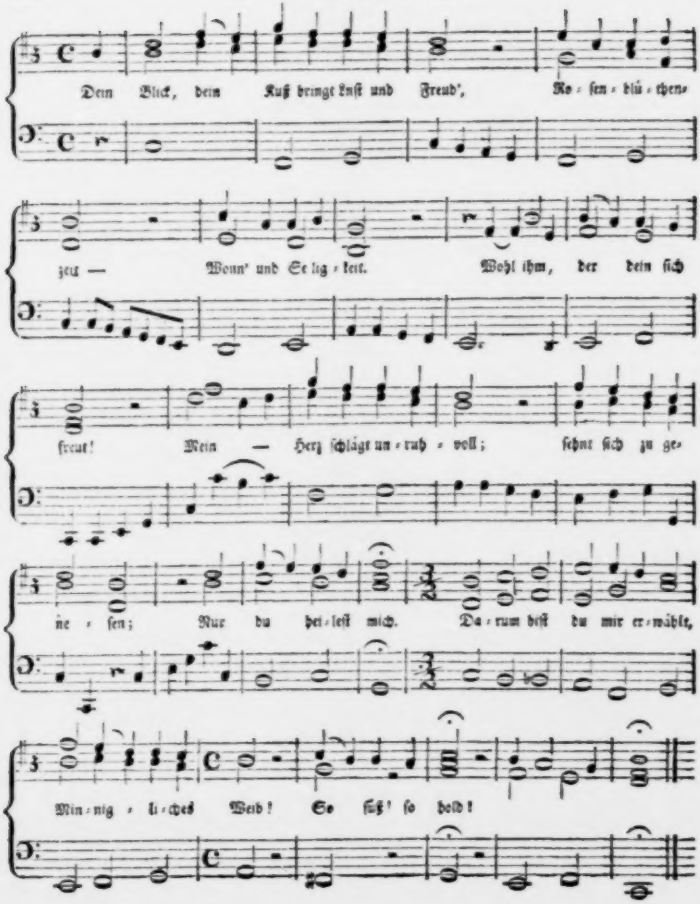
lung ihrer Gedichte, welche Rüdiger Manesse hinterlaſſen hat, und welche hernach von Bodmer und Breitinger (Zürch, 1785 in 4) herausgegeben worden ſind, findet man allein 140 verſchiedene Verfaſſer, und unter ihnen Kaiſer, Könige, Fürſten, Herzoge, Markgrafen, Grafen, Edle, Ritter u. Sogar ein Schulmeiſter von Eßlingen kommt unter ihnen vor.

§. 78.

Obgleich die meiſten Gedichte der Minneſinger wirklich geſungen worden ſind, ſo hat man doch bisher bey der Sammlung derſelben noch zu wenig Rückſicht auf die Melodien genommen, die von ihren Urhebern dazu gemacht waren. Die Maneſſiſche Sammlung enthält keine Note, und anderwärts, wo etwa die Note von einem Minneſingerlied iſt, hat man eben ſo wenig an die dazu gehörige Melodie gedacht, oder vielleicht nicht denken können, weil man keine beym Text fand. Erſt vor kurzem hat man in der k. k. Hofbibliothek zu Wien eine Handſchrift entdeckt, worin nebſt den Gedichten eines Minneſingers, mit Namen **Wolkenſtainer**, auch die Melodien dazu vorhanden ſind. Dieſer **Wolkenſtainer** wird aber ins Jahr 1425 geſetzt, kann alſo kaum unter die eigentlichen Minneſinger gezählt werden, deren Flor im dreyzehnten Jahrhundert am höchſten geſtiegen, in der Mitte des vierzehnten aber ſchon gefallen war. Die Herren **Rölliq** und **Leon** zu Wien haben einige Bruchſtücke aus dieſer Handſchrift geſammelt, die Melodien in Takte eingetheilt und mit Harmonie fürs Clavier begleitet, auch die Texte in unſere neuere Sprache ſo übertragen, daß ſie auf die urſprünglichen Melodien paſſen; ſie hatten dabey die Abſicht, ſie heimeiſe öffentlich bekannt zu machen. Das erſte Heft, welches 12 Lieder enthält, iſt zwar noch nicht gedruckt, mir aber doch durch die Güte eines Freundes mitgetheilt worden. Ich hoffe der künftigen guten Aufnahme dieſer geſammelten Bruchſtücke nicht zu ſchaden, wenn ich hier einige derſelben zur Probe einrücke. Den Text behalte ich unverändert bey, ſo wie ihn Hr. **Leon** eingerichtet hat; in der Melodie und der harmoniſchen Begleitung derſelben bin ich aber von der Einrichtung des Herrn **Rölliq** abgewichen, um den darin liegenden eigenen Geiſt des Zeitalters ſo wenig als möglich zu moderniſiren und völlig unverfälſcht zu erhalten. Hier iſt das erſte Lied.

Minnelied von Wolkenſtainer.



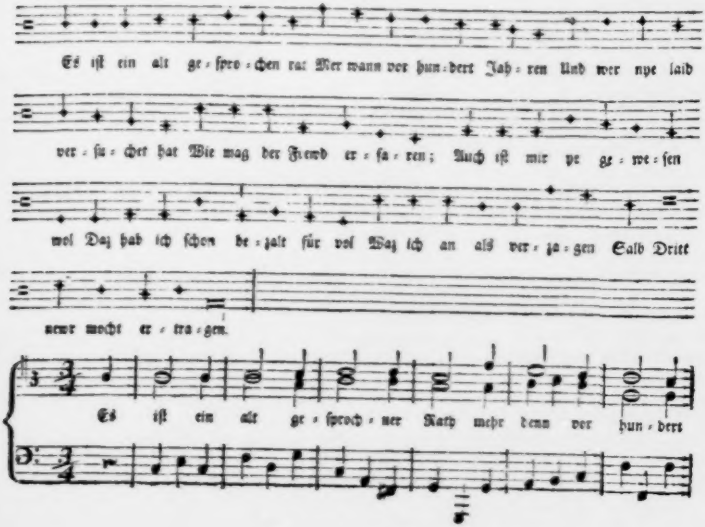

Dein Blick, dein Kuß bringt Luſt und Freud', Roſen-blüm-chen-
zeug — Wonn' und Se lig-keit. Wohl ihm, der dein ſich
freut! Mein — Herz ſchlägt un-ruh-voll; ſehnt ſich zu ge-
ne-ſen; Nur du hei-leſt mich. Da-rum biſt du mir er-wählt,
Min-nig-li-ches Weib! So ſüß' ſo hold!

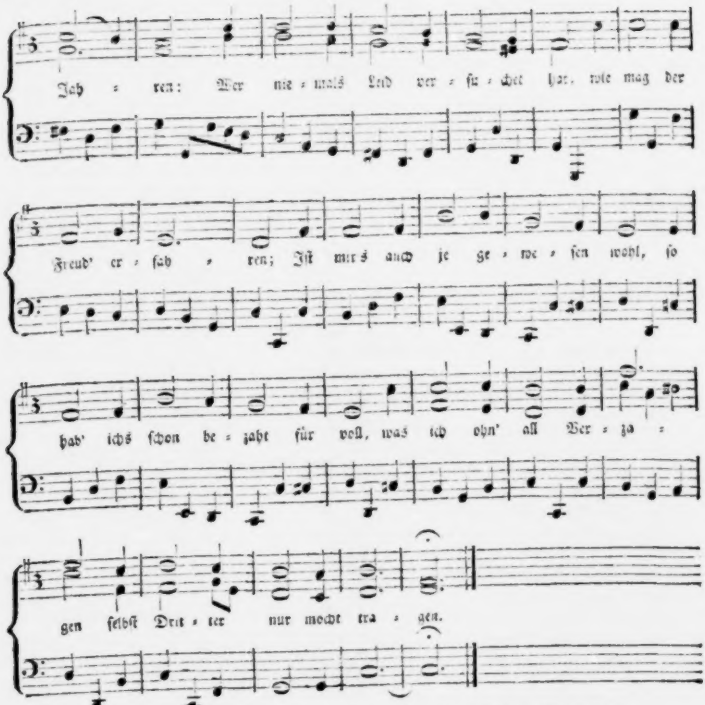
Mein Herz das prufft vil offt vnd dick
Das selzam plick
Pringet freundlichen schrick
Ja der lieben strick
Fraw dein dreuch vnd netz haben mich umbfangen
Vnd vergernet ganz
Nymant kan erlosen mich
Newr dein stolzer leib
An dadel frey.

Mit Sehnsucht prüf' ich oft und viel
Deiner Augen Spiel,
Mein r Wünsche Ziel!
Welch wonniges Gefühl!
Ach! lieblich ist dein Netz? Sieh, ich bin gefangen;
Und schmachte nach dir!
Du nur kannst ganz mich befreyn,
Minnigliches Weib!
Nimm hin mein Herz!

Diese Melodie ist dem vorgezeichneten Schlüssel nach ursprünglich entweder von einer Altstimme oder von einem hohen Tenor gesungen worden. Der Stil derselben ist so edel, daß man schwerlich eine eben so edle bey irgend einem Troubadour, oder bey einem andern Sänger aus dem Anfange des 15ten Jahrhunderts finden wird. Die Abwechselung des Zeitmaßes gegen das Ende ist von vortrefflicher Wirkung. Kurz man sieht es der Melodie an, daß sie Wolkenstainer aus dem Herzen gesungen hat, und daß er Geschmack und Kenntniß des ausdrucksvollen Gesangs gehabt haben müsse. Wahres, edles Gefühl führt stets eine edle Sprache.

Etwas minder edel, aber bis auf einige Stellen so fließend, daß man glauben sollte, sie wäre erst gestern gemacht worden, ist die folgende Melodie:


Es ist ein alt ge-spro-chen rat Mer wann vor hun-dert Jah-ren Und wer nye laid
ver-su-chet hat Wie mag der Frewd er-fa-ren; Auch ist mir ye ge-we-sen
wol Daz hab ich schon be-zalt für vol Waz ich an als ver-za-gen Salb Dritt
newr mocht er-tra-gen.
Es ist ein alt ge-sproch-ner Rath mehr denn vor hun-dert



Der ainen Vogel fahen muß
Daz er im nicht empflige
Der thuet ach in locken ſuß
Domit er in betrige.
In Negan lazen auff dem Klogen
Wil edle Fogel wird betrogen
Den folich liſt umbigeben
Doven erſterſt ſein Leben.

Wer ſich will einen Vogel fahn,
Daß er ihm nicht entfliege,
Der lockt ihn, ach! ſo ſüß heran,
Damit er ihn betriege.
Er garnt ihn auf dem Klobenſtiel,
So trog man edler Vögel viel,
Die Liſt und Trug umgeben,
Wovon entfleußt ihr Leben.

Zwar alle Ding verkert sich kraws
Der Spruch leit mir im Sinne
Ain ander furet zween hinaus
So ließ ich ainen drinne.
Am Glokhaus gilt am Essikkrug
Dient wie derselb nach ihrem Fug
Daz sey, wer in betwungen
So hätt' ich wohl gesungen.

Zwar alles Ding verkehrt sich bald,
Der Spruch liegt mir im Sinne.
We men mir kaum den Dank bezahlt,
Erhält ein andrer Minne.
Doch jen's wie dieß gilt einerlen:
Ist unser Lebensziel vorbey,
Wie sich das Blatt auch wende,
Dann ist das Lied am Ende!

Von den Meistersängern.

§. 79.

Schon die Minnesinger aus dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert wurden häufig Meistersänger oder Meister des Gesangs genannt. Diese Benennung aber gründete sich in den frühern Zeiten bloß auf Vorzüge in der Dicht- und Singkunst. Als aber diese Meister des Gesangs von den Höfen nach und nach vertrieben wurden, und es die Hofnarren übernahmen, die Großen zu ergötzen: als die Kunst des Gesangs dadurch in ihrer ehemaligen Achtung so fiel, daß Ritter und Edle allmählich aufhörten, sich damit zu beschäftigen, geriethen sie in die Hände gemeiner Handwerker, zog sich von den Höfen in die Städte zurück und wurde daselbst eben so zünftig oder handwerksmäßig behandelt, als die neuen Sing- und Dichtmeister ihre übrigen Geschäfte zu behandeln gewohnt waren. Diese Klasse von Dichtern und Sängern eignete sich nun den Namen Meistersänger zu, verband sich in eine förmliche Zunft und trieb ihr Wesen nach gewissen angenommenen Regeln und Gesetzen, die übrigens nicht alle zu verachten sind.

Diese Zunft leitet ihren Ursprung schon aus den Zeiten des Kaisers Otto her, der ihre Einrichtungen und Freyheiten nicht nur bestätigt, sondern ihr auch zur Ermunterung eine goldene Krone verehrt haben soll. Die Geschichte dieses Ursprungs ist aber mit zu vielen Widersprüchen verwebt, als daß darauf gebaut werden könnte, und sie hier aus einander setzen und berichtigen zu wollen, würde von sehr geringem Nutzen seyn. Genug, man weiß, daß diese Meistersänger, welche man von den Hofdichtern oder Minnesingern unterscheidet, größten Theils gemeine Handwerksleute waren, die aus Liebe zum Dichten und Singen sich in eine Gesellschaft vereinigten, und über ihre Einrichtungen und an sich unschädlichen Absichten von den Kaisern theils Bestätigungen theils einige Freyheiten erhalten haben.

Ihre hohe Schule war zu Mainz, wo auch ihre Ordnungen lange Zeit aufbewahrt worden sind. Nächstdem hatten sie ihre Hauptsitze zu Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg. Am letztern Orte wurde diese Gesellschaft erst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts errichtet, wie man aus einem Brief des Magistrats sehen kann, wodurch das Collegium des Deutschen Meistergesangs renovirt, zwölf Meister bestätigt und ihre Artikel confirmirt wurden. Der Anfang dieses Briefs heißt: „Demnach ungewähr vor ein hundert und fünff Jahren die uralte löbliche Kunst des teutschen Meyster-Gesangs durch etliche kunstliebende Gottesfürchtige Personen allhier aufgerichtet worden, und sich im werck augenscheinlich befunden, daß solche Kunst zu Gottes Ehre, auch Auferbauung Christlicher Religion und Ehrbarkeit vast ersprießlich, daß daher Unsere liebe Vorfahren — ihnen solch angestellte werck — gefallen lassen, auch — eine jährliche Steyer und Freygabe solcher ehrlichen Gesellschaft verordnet ꝛc. Aus welchen diese Christliche Kunst und Ubung bisher in unserer Stadt einen solchen Fortgang gehabt, daß viel Personen beyderley Geschlechts aus allerhand Ständen

nicht allein dieſelbe geliebt und im exercitio gehabt, Sondern auch dadurch zu mehrer Erkanntniß Gottes, und ſeines lieben Worts kommen ꝛc. [198]).“ In einer auf der Jenaiſchen Univerſitäts-Bibliothek befindlichen Handſchrift, die eine groſſe Sammlung alter Gedichte enthält, von einem Magdeburgiſchen Bürger, mit Namen Valentin Voigt herrühren, und den Herzogen zu Sachſen im Jahre 1558 dedicirt ſeyn ſoll, ſind in der Vorrede folgende älteſte und erſte Meiſter dieſer Geſellſchaft angegeben:

„Alſo hat auch Gott den Kaiſer Otten dem Irſten noch Chriſti Geburt Newnhündert Sechtig Jar die hochlöbliche vnnd holtſelige Kunſt des Teutſchenn Meiſtergeſangs ann Tagk geben. — Und wurden die Irſten vier genent herr Pitterolffe [199]), der Hofgart, der Sigeler, vnnd der alte Sieghart. Noch ynenn ſinndt komenn der Graf von Helderungk, Peter Zewinnger, herr Friedrich vonn Schunennburgk, Graf Hermann von Barburgk, der Sither.“

Wir wollen aber keine Namen mehr anführen, ſondern dem Leſer erzählen, wie die Einrichtung der Meiſterſänger im Innern beſchaffen war, und was ſie ſonſt noch geleiſtet haben. Die beſte Auskunft hierüber giebt Wagenſeil in ſeinem Buch von der Meiſter-Singer holdſeligen Kunſt Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen, welches ſeiner Beſchreibung der Stadt Nürnberg beygedruckt iſt.

Die Vorſchriften, nach welchen die Meiſterſänger dichteten und ſangen, nannten ſie ihre Tabulatur. Ueber die Einrichtung ihrer Gedichte hatten ſie mancherley Geſetze, die noch jetzt gelten. Ein ganzes Gedicht hieß ein Bar und beſtand aus gewiſſen Geſätzen (Strophen); ein Geſätz beſtand aus Stollen; ein Stoll aus etlichen Zeilen, deſſen Ende ſie mit einem + zu bezeichnen pflegten. Sie hatten auch einen Abgeſang, und überhaupt ungefähr das, was die Griechen Strophe, Antiſtrophe und Epodos nannten. Sie hatten außerdem ſtumpfe Reimen, Waiſen, Körner, Pauſen, Schlagreimen ꝛc., die aber alle nicht hierher gehören. Eben ſo hatten ſie ihre Fehler, die kein Meiſterſänger begehen durfte, ohne dafür geſtraft zu werden, worunter auch einige vorkommen, die das Singen insbeſondere betreffen. So iſt z. B. Stutzen oder Zucken ein Singfehler. Wer gar nicht wieder in die Melodie kommen kann, hat ſich verſungen. Uebrige Singfehler ſind: 1) zu hoch oder zu niedrig ſingen, welches von einigen mundiren genannt wurde. 2) Singen und Reden, das heißt, wenn zwiſchen einem Geſang, ehe er völlig geendigt iſt, geredet wird. 3) Veränderung der Töne, oder wenn man eine Melodie an einigen Stellen anders ſingt, als ſie ihr Meiſter geſungen hat. 4) Falſche Melodie, oder ganz unrechte Melodie ſingen. 5) Falſche Blumen oder Coloraturen, wodurch eine Melodie angegriffen und unkenntlich gemacht wird. 6) Auswechſelung der Lieder. 7) Vor- und Nachklang. Vorklang wird genannt, wenn jemand im Anfang eines Liedes mit bedecktem Mund einen Klang oder Ton von ſich giebt, ehe das Wort hebt; Nachklang aber, wenn nach Endigung des letzten Wortes noch ein Ton zu hören iſt. 8) Irren oder irre werden. Alle Meiſtergeſänge wurden auswendig, niemals aus dem Buche geſungen. Das irre Werden war alſo leicht möglich; dennoch hatte einer, der irre wurde, gar verloren.

Glare

198) S. Schilters Gloſſarium Teutonicum im dritten Bande ſeines Theſ. voc. Bardus, wo auch ein Extract aus der Tabulatur der Straßburgiſchen Meiſterſänger-Geſellſchaft abgedruckt iſt: „Die erſten XII Meiſter und Dichter aus Teutſchland, welche zu Pawya vor Kaiſer Otto dem Erſten und Bapſt Leo dem VIII ſind verhört worden, auch mit ihrer Prob und Compoſition berühmt beſtanden; Daruff ihnen Kayſer Otto und Bapſt Leo Brieff und Siegel geben, und ſie mit einer güldin Cron verehrt, darumb ſie ſingen ſollten, und ſolche Kunſt im ganzen Römiſchen Reich Teutſcher Nation ausbreiten ſollten.“

199) Dieſer Pitterolffe war 1206 ein Streiter bey dem Wartburger Sengerkrieg; wie kann er 960 gelebt haben?

Glatt singen nannte man, wenn jemand völlig ohne Fehler sang. Wer einen Meisterton machen wollte, mußte sich befleißigen, daß seine Melodie nicht in die Melodie eines andern eingriff, und mußte ganz andere Blumen, Coloraturen erfinnen, als in anderen Meistertönen enthalten waren. Wer an einem Ort lebte, wo keine Meistersänger-Gesellschaft war, und einen neuen Ton machte, mußte ihn in irgend eine Gesellschaft bringen, ihn vorsingen und von derselben bewähren lassen. Solchen Tönen gab man sehr sonderbare Namen. Der Name des Erfinders wurde stets dabey bemerkt; außerdem aber wurden sie noch durch Beywörter von einander unterschieden. In dem Verzeichniß mehrerer hundert solcher Töne beym Wagenseil (S. 534 folg.) giebt es eine Roßmarien-Weise, Hön-Weise, Weiber-Kretzen-Weise, Blut-Weise, kurze Affen-Weise ꝛc.

Wer die Tabulatur, oder die Gesetze der Gesellschaft noch nicht völlig inne hatte, war ein Schüler; wer sie völlig wußte, ein Schulfreund; wer fünf bis sechs Töne singen konnte, ein Sänger; wer Lieder nach andern Melodien machte, ein Dichter, und wer einen neuen Ton erfand, ein Meister.

Sie hatten ferner Belohnungen und Strafen unter sich eingeführt. Die größte Belohnung war eine Davids-Krone, welche sie des Schulkleinod nannten. Hierauf folgten Kränze. Bey der Aufnahme neuer Mitglieder wurden ebenfalls besondere Gebräuche beobachtet. Sie hatten unter sich Merker, die auf Fehler merken mußten, Büchsenmeister, welche die Kasse führten, und jährlich einmal Rechnung vor den Merkern und der ganzen Gesellschaft ablegen mußten.

Ihre Singschulen waren zweyerley, nehmlich Festschulen und gemeine Singschulen, die zu gewissen bestimmten Zeiten gehalten wurden. Wenn eine solche Singschule gehalten werden sollte, wurde Zeit und Ort durch einen öffentlichen Anschlag bekannt gemacht, da dann jederman für eine kleine Einlage in die Kasse der Gesellschaft zuhören konnte. Der Inhalt eines solchen Anschlags war ungefähr folgender:

„Nachdem aus Vergunst von einem Hoch-Edlen, Fürsichtigen, Hoch- und Wohlweisen Rath dieser Stadt allhier, den Meistersingern ist vergunnt und zugelassen, auf heut eine öffentliche Christliche Singschul anzuschlagen und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiß, auch zu Ausbreitung seines h. Göttlichen Worts, derhalben soll auf gemeldter Schul nichts gesungen werden, denn was h. Göttlicher Schrift gemäß ist; auch sind verbotten zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entspringet, desgleichen alle schandbare Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das Beste thut, soll mit dem David oder Schul-Kleinod verehret werden, und der nach ihm mit einem schönen Kränzlein."

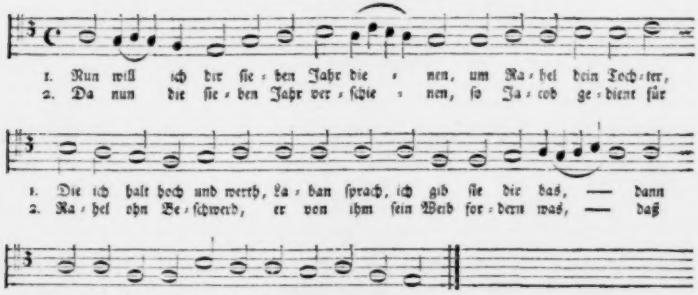
Bisweilen war hinzu gesetzt; „Wer solches hören will, verfüg sich nach gehaltener Mittags-Predigt zu St. Catharina, so wird man anfangen."

Ein neu Aufgenommener mußte sich verpflichten: 1) daß er beständig bey der Kunst bleiben, und von dem Gesang nicht abweichen, sondern fast darüber halten wolle. 2) Daß wenn an einem Ort der Kunst und Gesellschaft übel oder spöttlich nachgeredet werden sollte, er mit Bescheidenheit widersprechen und der Kunst nichts zu nahe geschehen lassen wolle. 3) Daß er mit den Gesellschaftern friedlich und schiedlich leben, sie vor Schaden warnen, ihnen in allen Nöthen helfen und beystehen, alles Gute von ihnen reden und sie in allen Fällen entschuldigen oder vertheidigen wolle. 4) Daß er kein Meisterlied auf öffentlicher Gasse weder Tags noch Nachts, auch nicht bey Gelagen, Gasterenen oder andern üppigen Zusammenkünften, wie auch nicht, so er etwa bezecht seyn sollte, singen, und dadurch der Gesellschaft einen Schandfleck anhängen wolle. Jedoch wurde ihm erlaubt, gegen Fremde, die Verlangen tragen, ein Meisterlied zu hören, wenn man versichert, daß sie kein Gespött daraus machen werden, sich hören zu lassen.

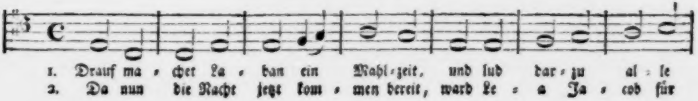
Mehr von ihren innern Einrichtungen ſagen zu wollen, würde hier von wenigem Nutzen ſeyn, da ſie meiſtens mit den Gebräuchen übereinſtimmen, die bey allen Handwerkszünften üblich ſind. Seit ungefähr 20 oder 30 Jahren ſind dieſe Geſellſchaften in Nürnberg und Straßburg, wo ſie ſich noch am längſten erhalten haben, völlig eingegangen. An andern Orten gingen ſie ſchon am Anfang des jetzigen Jahrhunderts ein

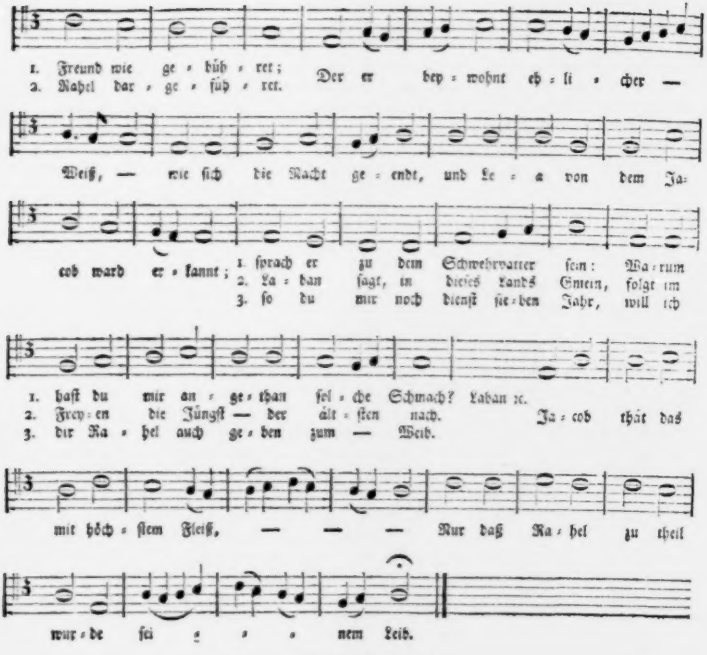
Ihre Melodien waren nichts andres als Choralgeſang. Harsdörffer, welcher im vierten Theil ſeiner Geſpräch-Spiele eine Nachricht von den Meiſterſängern giebt, und ſie ſelbſt noch ſingen gehört hatte, ſagt ausdrücklich von ihnen: Obgleich ihre Gedichte ſchlecht ſind, und das Geſang dem Choral, oder der Ebräer-Muſik nicht ungleich zu hören ꝛc. Dieß Urtheil beſtätigt ſich vollkommen durch die vier ſo genannten gekrönten Töne, welche beym Wagenſeil abgedruckt ſind, und welche von den Meiſterſängern außerordentlich hochgeachtet wurden. Der erſte dieſer gekrönten Töne war im langen Ton Heinrich Müglings, der zweyte im langen Ton Heinrich Frauenlobs, der dritte im langen Ton Ludwig Marners, und der vierte im langen Ton Regenbogens. Der Erfinder des letztern, nämlich Barthel Regenbogen, war ein Schmid ſeiner Profeſſion. Mit dieſen vier gekrönten Tönen mußte ein neuer Meiſter ſeine Probe ablegen. Der Leſer wird ſich am letzten dieſer Töne begnügen, der beym Wagenſeil folgender iſt:

Gekrönter Ton Regenbogens.



Der Abgeſang.





Von den Volksliedern.

§. 80.

So wie das Volkslied in unſern Zeiten beſchaffen iſt, und meiſtens in den frühern Jahrhunderten bey allen Europäiſchen Völkern beſchaffen war, iſt es eigentlich kein Gegenſtand einer Kunſtgeſchichte. Die Kunſt hat ſo wenig Antheil daran, daß es aus keinem andern Grunde in ihr Gebiet gerechnet werden kann, als weil es gewöhnlich von vielen dahin gerechnet wird. Entſteht es unter dem Volk ſelbſt, ſo enthält der Text meiſtens läppiſche, gedankenleere Reimereyen oder ſchmutzige Zweydeutigkeiten, und andere Ungereimtheiten, und die Melodie dazu iſt ihrem Charakter nach ſo unbedeutend, daß ſie auf jeden andern Text von gleichem Versmaß eben ſo gut paſſen würde, als auf den-

jenigen, für welchen ſie beſtimmt iſt. Kommt es aus den gebildetern Ständen, ſo trägt es wiederum das Gepräge der Sinnes- und Empfindungsart ſeines Urſprungs in Text und Ton ſo merklich an ſich, daß es in andere Klaſſen entweder nicht paßt, oder, wenn man eine allgemeine Verbreitung bey der Verfertigung deſſelben beabſichtigt hat, es wird ein Gemiſch von halb edlen und halb unedlen Gedanken, ſo wie von halb edler und halb unedler Sprache. In beyden Fällen iſt es ein unbedeutender Gegenſtand der Kunſt.

Dennoch iſt das Lied überhaupt und das Volkslied insbeſondere von der äußerſten Wichtigkeit, und könnte zum nützlichſten Kunſtwerk unter allen werden, weil der Wirkungskreis deſſelben der allerausgebreitetſte iſt, und ſeiner Natur nach ſeyn muß. Je höher die Kunſt ſteigt, je mehr verliert ſie von ihrer allgemeinen Faßlichkeit und je mehr verengt ſich ihr Wirkungskreis. Sie iſt dann nur ſolchen Klaſſen genießbar, welche in ihren Begriffen und Kunſtübungen mit dem Künſtler, deſſen Kunſtwerk ſie genießen wollen, ungefähr auf einer gleichen Stufe ſtehen. Die Gegenſtände des Liedes und insbeſondere des Volksliedes, z. B. Vaterlandsliebe, häusliche und geſellſchaftliche Freuden, munterer, anſtändiger Scherz, Liebe, Betrübniß über den Verluſt geliebter Perſonen ꝛc. ſind hingegen ſämmtlich von der Art, daß ſie allgemein von allen Menſchenklaſſen gefühlt werden, des Genuſſes ſolcher Lieder, worin die genannten Gegenſtände auf eine faßliche Art dargeſtellt und mit eben ſo faßlichen Melodien begleitet ſind, muß alſo jedermann fähig ſeyn, oder wenigſtens fähig gemacht werden können. Von dieſer Seite iſt das Lied ſo wichtig, könnte zur Verbreitung nützlicher und edler Geſinnungen und Empfindungen ſo viel beytragen, und ſelbſt in den Händen der Regierungen zur weiſen Leitung des Volks benutzt werden, daß man ſich wundern muß, wie ein ſo kräftiges Mittel dem willkührlichen Gebrauch eines jeden ſo lange Zeit hindurch hat überlaſſen werden, und wie man es meiſtens zum bloßen oft gleichgültigen, oft aber auch gewiß ſehr ſchädlichen Zeitvertreib hat mißbrauchen laſſen können. So wie das geiſtliche Lied von jeher von Religionsſtiftern oder Religionsverbeſſerern zur Ausbreitung religiöſer Geſinnungen nie ohne Erfolg gebraucht wurde, ſo könnte und müßte das weltliche Lied zur Belebung aller häuslichen und bürgerlichen Tugenden angewendet werden, und würde ſtets von dem wirkſamſten und nützlichſten Erfolg ſeyn. Die neuere Zeitgeſchichte giebt uns ein auffallendes Beyſpiel von der Kraft des Volksgeſangs wenigſtens von einer Seite, durch den zweckmäßigen Gebrauch ausdrucksvoller Vaterlandslieder. Wie kann man nach ſolchen Beyſpielen, deren die Geſchichte aller Zeiten aufzuweiſen hat, die Kraft eines ſolchen Mittels noch für gering, und keiner öffentlichen Aufſicht und Leitung werth halten?

Alle Europäiſche Nationen haben ihre Volksgeſänge gehabt, ſo wie ſie ſie noch haben und ſtets haben werden. Von der Beſchaffenheit derſelben vor dem eilften Jahrhundert iſt ſchon geredet worden. Eben ſo wie man in jenem Zeitalter mit ihrem Inhalt ſelten zufrieden ſeyn konnte, ſo mußte man auch in den folgenden Jahrhunderten ſehr häufig dagegen eifern. In Deutſchland war dieß der nehmliche Fall. Man ließ den unſchuldigen Tönen zwar Gerechtigkeit widerfahren, aber die Texte erklärte man ſehr häufig für ſchandbar und unzüchtig. Man ließ daher die Melodien und ſuchte andere Texte darüber zu verfertigen. Sogar geiſtliche Texte wurden über die Melodien weltlicher Geſänge gedichtet, bloß, wie ſich die Herausgeber ſolcher Lieder ausdrücken, damit das junge Volk von derſelben ſchamparen und unzüchtigen Buhenliedern abgebracht werde und anſtatt derſelben böſen Text feine chriſtliche und zur Beſſerung dienliche Lieder in denſelben lieblichen Melodeyen ſingen möge. Eben ſo ſprach unſer Luther von den päpſtlichen Kirchengeſängen, die zum Theil ebenfalls eine Art von Volksliedern waren. In der Vorrede zu einer ſeiner Liederſammlungen ſagt er: er habe ſich der päpſtlichen Muſik bedienen, ſie aber von Mißbrauch reinigen und beſſere Texte darunter ſetzen wollen. Die Noten ſeyen köſtlich und wäre Schade, wenn ſie ſollten

untergehen, ungereimt und unchriſtlich aber wären die Texte, die möchten hinfahren. Ferner ſagt er in eben dieſer Vorrede, die Papiſten hätten viele und ſchöne Muſik oder Geſänge, aber der Text enthalte viel häßliches und abgöttiſches; darum habe er den todten Texten die ſchöne Muſik aus, und dem göttlichen Wort angezogen, damit der ſchöne Schmuck der Muſik in ſeinem rechten Gebrauch ſey ꝛc.

Von der Beſchaffenheit dieſer lieblichen Melodien, die Luther nicht untergehen laſſen wollte, und andere vor ihm nicht aus den Köpfen des Volks bringen konnten, wiſſen wir genau genommen nichts mit Gewißheit zu ſagen. Daß noch manche unter unſern gewöhnlichen Kirchenmelodien ſtecken müſſen, iſt wohl nicht zu bezweifeln. Aber ſo wie ihnen Luther ihre alten Texte auszog, ſo mag man ihnen auch zugleich den Rhythmus ausgezogen haben, ſo daß ſie nun doch das nicht mehr ſeyn würden, was ſie urſprünglich waren, wenn wir ſie auch erkennen könnten.

Einen großen Dienſt hätte uns hierin der Verfaſſer der kleinen ſchon öfters angeführten Limburger Chronik leiſten können, wenn er ſeinen Anzeigen von Volksgeſängen, die in dem Zeitalter allgemein geſungen wurden, über welches ſich ſeine Nachrichten verbreiten, auch einige Melodien hätte beyfügen wollen. Man ſieht aus dieſer vortrefflichen Chronik, daß es mit den Volksliedern im vierzehnten Jahrhundert eben ſo ging, wie es noch in unſern Zeiten damit geht. Ein Lied ging durch ganz Deutſchland vom äußerſten Süden bis zum äußerſten Norden, und wurde ſo lange geſungen, bis man ſich entweder ſatt daran geſungen hatte, oder bis es durch ein neues Lied verdrängt wurde. Unſer ehemaliges „Ich liebte nur Ismenen ꝛc.“ und unſer erſt neuerlich todt geſungenes „Freut euch des Lebens ꝛc.“ war von eben der Art und hatte gleiches Schickſal.

Da dieſe kleine ſchätzbare Limburgiſche Chronik ſehr ſelten iſt, ſo wird es der Leſer gewiß nicht ungern ſehen, das Verzeichniß dieſer Lieder, die ſo allgemein durch alle Deutſche Lande geſungen wurden, hier zu finden. Den Anfang macht ein Herr zu Weſterburgk, der ein gar edler Ritter von Sinn, Leib und Geſtalt, aber dem Frauenzimmer nicht günſtig geweſen ſeyn ſoll. Er machte im Jahr 1347, da er die Coblenzer jämmerlich geſchlagen und niedergeworfen hatte, und dem Kaiſer Ludwig nachritt, folgendes Lied:

Ich dorſte den Hals zu brechen,
Wer rechet mir den ſchaden dann?
So hett ich niemand der Mich reche,
Ich bin ein vngefreunder mann.
Vff Ihr gnad achte ich kleine ſach,
Das laſe Ich Sie verſtahn ꝛc.

Da der Kaiſer Ludwig das Lied hörte, ſtrafte er den Herrn von Weſterburgk und ſagte: Er ſollte es der Frawen gebeſſert haben. Da name der von Weſterburgk ein kurze Zeit, vnd ſagte, Er wollte es der frawen beſſern, vnd ſang dis lied:

In jammers nöten Ich gar verbrinn
Durch ein Weib ſo minnigliche ꝛc.

Da ſprach Kaiſer Ludwig, Waſſerburg hat es uns nun wohl gebeſſert ꝛc.

Im Jahr 1347 war ein großes Sterben in Deutſchland, wodurch die ſo genannten Geiſſelbrüder entſtanden, die im Lande bey Hunderten mit Kreuzen und Fahnen herumzogen und nichts als Bußlieder (welches ſie Laiſen nannten) ſangen. „Sie hatten ihre Vorſinger zween oder drey, und ſungen ſie ihnen nach. Vnd wann ſie in die Kirch kamen, theten ſie die Thür zu, vnd theten all ihr kleider auß, biß uff ihr Niedercleider, vnd hatten von ihren enckeln biß auf ihr lenden kleider von leinentuch, vnd gingen vmb den kirchhof zwen vnd zween bey einander in einer Proceſſ, als man pflegt vmb die Kirchen zu gehen und zu ſingen. Vnd ihr jglicher ſchlug ſich ſelber mit ſeiner geiſel zu

beiden ſeiten vber die achſel, daß jhnen das Blut vber die enckel floß, vnd trugen Creuzkirzen vnd Fahnen vor. Vnd ihr geſang was alſo, wann Sie vmbgingen:

Tretten herzu wer buſen will, Wen er hat,
So ſtiehen wir die heiſe hell, Mit Pech er ihn labt ꝛc. [200]).
Lucifer iſt ein böſer Geſell,

Als dieſe Schwärmereyen einige Zeit gedauert hatten, kamen die Juden in den Verdacht, an dem Sterben Schuld zu ſeyn, weil ſie die Brunnen der Chriſten vergiftet hätten, und wurden faſt überall (nur in Oeſtreich nicht) erſchlagen und verbrannt. Man nannte dieß die Judenſchlacht. Dieß waren lauter Umſtände, wobey dem Volke das Singen wohl vergehen konnte.

Die Limburger Chronik fährt fort.

In derſelbigen zeit (1351) ſung man ein neuw lied in Teutſchen landen, das war gemein zu pfeiffen vnd zu trommeten vnd zu allen Freuden:

Wiſſet, wer den ſeinen je auserkieſet,
Vnd ohn alle ſchuld ſein treuwen freund verlieſet,
der wird viel gern ſingeloß.
Getreuwen freund den ſoll niemand laſen,
Wenn man das vergelten nit en kan.

Auf dieſes ſang man aber ein gut lied von Frauwenzuchten, vnd ſonderlich auf ein Weib zu Straßburg, die hieſe Agnes, vnd was aller Ehren werth, vnd trift auch alle gute Weiber an. Das lied ging alſo:

Eines reinen guten Weibs angeſicht, Zu guten weibern han ich pflicht,
Vnd fröhlich zucht daben Wann Sie ſeind alles wandelns frey, ꝛc.
Die ſeind warlich gut zu ſehen.

Darnach mit lang, ſang man aber ein gut lied, von weiß vnd von worten durch ganz Teutſchland alſo:

Ach reines weib von guter art Noch iſt mir eine clage noth
Gedenk an alle Stetigkeit, Von der liebſten Frauwen mein,
Daß man auch nie von dir ſalt Daß ihr zartes mündlein roth
Das reinen Weiben vbelſteit. Will mir angenedig ſein
Daran ſolltu nu gedenken, Sie will mich zu grund verderben,
Vnd ſolt von mir nit wencken, Vntroſt will ſie an mich erben,
Dieweil daß ich das leben han. Dazu in weiß ich keinen Raht.

In denſelbigen Zeiten (1355) ſang man dis lidgen:

Ach Gott daß ich Sie meiden muß
Die Ich mich zu der Frauwen hatt erkohren,
Das thut mir warlich allzumahl wehe;
Mocht mir noch werden ein freundlicher gruß,
Des Ich ſo lang hab emboren.

200) In Italien haben dieſe Geißelbrüder noch früher einen ähnlichen geiſtlichen Unfug getrieben, wie der Monachus S. Justinae Paduanus beym *Urſtiſius* Tom. I. berichtet: »Siluerunt tunc temporis omnia muſica inſtrumenta et amatoriae cantilenae. Sola cantio poenitentis lugubris audiebatur ubique tam in civitatibus, quam in villis, ad cujus flebilem modulationem corda saxea movebantur, et obſtinatorum oculi ſe lacrimis non poterant continere.« So mögen auch in Deutſchland um dieſe Zeit die muſ. Inſtrumente geſchwiegen haben, und kein fröhlicher Volksgeſang gehört worden ſeyn.

In diſſer zeit (1356) ſang man das Tagelied von der heiligen Paſſion, vnd war neu, vnd machte es ein Ritter:

O ſtarker Gott, all unſre noth
Befehln wir Herr in dein gebot ꝛc.

In demſelben jahr (1357) ſang und pfieffe man in allen diſſen landen, dis lied:

Mancher went, daß niemand beſſer ſey dann he, Dem will ich wünſchen, daß Im nimmer heil geſche,
Dieweil das Im gelingen, Vnd will das frölich ſingen ꝛc.

In derſelbigen zeit (1359) ſang vnd pfieffe man das lied:

Gott geb ihm ein verdorben jar, Dann wider meinen willen,
Der mich macht zu einer Nonnen, So will ich auch eim Knaben jung
Vnd mir den ſchwartzen mantel gab, Seinen kummer ſtillen.
Den weiſſen Rock darunden. Vnd ſtilt he mir den meinen mit,
Soll Ich ein Nonn gewerden Daran mag he verlieſen.

Im Jahr 1360 ging eine Hauptveränderung mit der Muſik in Deutſchen landen vor, von welcher ſchon §. 32. geredet worden iſt.

In diſſer Zeit (1361) ſang man diß Lied:

Aber ſcheiden ſcheiden das thut warlich wehe
Von einer die ich gern anſehe,
Vn iſt das nit unmöglich ꝛc.

In diſſen zeitten (1363) pfeiffe und ſang man dis lid und widerſang:

Ich will in hoffnung leben fort,
Ob mir ichts heil möcht geſchehen
Von der lieben Frauwen mein ꝛc.

Da ſang man (1366) vnd pfeiff dis Lied:

Schach, Tafelſpiel
Ich nunmehr beginnen will.

Da ſang (1367) vnd pfeiff man dis lied:

Nit laß ab alſo ein weil.
Ach Ich, Ich will dir immer in gantzer treuw leben,
Ich hoff Ich find daſſelb an dir.

Vmb diſſe zeit (1374) pfeiff vnd ſang man dis lied:

Geburt rein vnd ſäuberlich Die iſt mit zuchten wol bewärt,
Weiß Ich ein Weib gar minniglich, Ach das es wüſt die rein vnd zart.

Da ſang man (1374) und pfeiff:

Wie mocht mir immer baß geſein? ꝛc.

Zu diſſer zeit, (1374) fünf oder Sechs Jahr davor, war auf dem Mayn ein Münch, Barfüſer Ordens, der ward von den leuten auſſäzig, vnd war nit rein. Der mächte die beſten lieder vnd reihen in der welt von gedicht vnd melodeyen, deß im Niemand vf Reinesſtrom oder in diſſen landen wol gleichen mochte. Vnd was er ſung, das ſungen die Leut alle gern, vnd alle Meiſter pfiffen, vnd andere Spilleut furten den geſang vnd das Gedicht. Er ſang dis lied:

Ich bin außgezehlet,
Man weiſſet mich armen vor die thür,
Vntreuw Ich ſpür
Nun zu allen Zeiten.

Item ſang Er:

May, May, May, die wunnigliche zeit
Menniglichen fremde geit
Ohn mihr. Wer mainte das?

Item ſang Er:

Der vntreuw iſt mit mir geſpilt ꝛc.

Dern lied vnd widergeſang machte Er gar viel, vnd was das alles luſtiglich zu hören.

In diſſer zeit (1379) ſung und pfeiff man dis lied:

Die widerfort Ich genzliche jagn,
Das prüſe ich Jäger an der ſper ꝛc.

In derſelbigen zeit (1380) ſang und pfeiff man dis lied:

Verlangen Ich will mich nit begeben,
Nacht vnd tag zu keiner zeit.

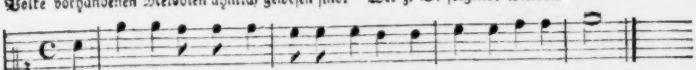
So weit die Limburgiſche Chronik.

In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts wurde nach Cyriac Spangenbergs Bericht (Sächſiſche Chronik, S. 557.) ein Gebrauch von den Volksliedern gemacht, der demjenigen entgegen geſetzt iſt, von welchem vorher geredet worden. Die Stelle, worin dieß erzählt wird, iſt folgende:

„Dieſe Zeit (1452) wurden lieder gemacht und geſungen, darinnen die Oberkeit erinnert vnd ermahnet ward, in der Regierung gleichmeſſigkeit zu halten, dem Adel nit zu viel Freyheit und Gewalt zu verhengen, den Bürgern in Stetten nit zu viel Pracht vnd Geprengs zu verſtatten, das gemeine Bawersvolk nit vber macht zu beſchweren, die Straſſen rein zu halten, vnd jederman Recht vnd Billigkeit widerfahren zu laſſen. Von welchen liedern ſind noch etliche Geſetzlin vorhanden, ſo etwan von alten leuten, die ſie in Jrer Jugend von jren Eltern gehört, geſungen worden."

Die Proben, welche hierauf Spangenberg von dieſen liedern giebt, brauchen hier nicht angeführt zu werden.

Ob man gleich nicht mit Gewißheit beſtimmen kann, wie die Melodien zu den Volksliedern der frühern Jahrhunderte beſchaffen geweſen ſeyn mögen, ſo kann man doch mit einem hohen Grad von Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß ſie theils den Choralgeſängen theils auch den noch unter dem Volke vorhandenen Melodien ähnlich geweſen ſind. Wer z. B. folgende Melodie



zum Maßſtab nimmt, um die Beſchaffenheit der meiſten Volksmelodien darnach zu beſtimmen, wird der Wahrheit wenigſtens nur ſehr ſelten aus dem Wege gehen. Und ſollte er ſie verfehlen, ſo wird der Schaden nicht groß ſeyn.

201) S. Eyn ferner kleiner Almanach vol ſchönerr echterr lieblicherr Volcksliedr, luſtigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeſchichte, geſungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelſengernn zu Oeſſaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schuſteren zu Ritzmück ann der Eibe. Erſter Jahrgang. Berlynn vnndt Stettwen, verlegts Friedrich Nicolai. 1777. Zweyter Jahrg. 1778.

Ende des zweyten Bandes.

Fig 1

Fig 2

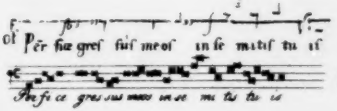


Fig 3

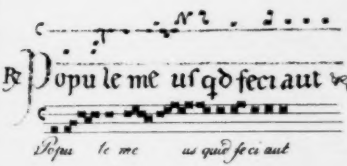


Fig 4.

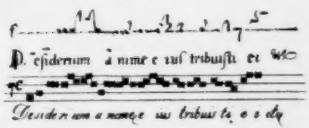


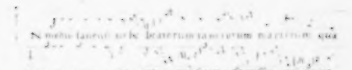
Fig. 5

[illegible]

Fig. 6

[illegible]

Fig. 7



Notae musicae

[illegible]

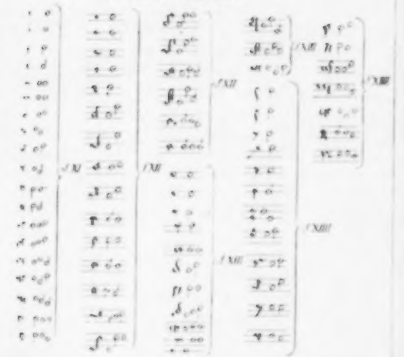


Fig. 8

Claues mēdu canticorum aeui

Vocis cantus — Vocis altae primae — Vocis altae — Vocis mediae — Vocis infimae primae

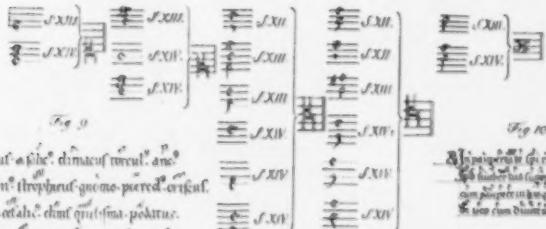


Fig. 9

Scandicus & salic. dimacus torcul. anc.
Pentasonus strophicus gnomo pierced. criscus.
Virgula cetalic. clinis quilisma podatus.
Pandula pinnosa guttalis tramea cemit.
Prostam baromenon trigon tetrachus ygon.
Pentachon & trigonicus & franculus crix.
Bisticus & gradicus tragicon diatim exon.
Ypodic. cenion agradat. atticus astus.
Et presbis mmor a maior n pluribus unu.
Ncumae signis erras qui plura resingis.

Fig. 10

Fig. 11

1, Sursum corcle, RP hebemus ad dnm
Grcaiccs cogcemus dno do nostid;

2,

PERO MASCLA SCLORUM RAMEN. OREMUS.
Precepcis salutaribus moniti & diuina institutione
formati audemus dicere.

Fig 12. Ex Mss. Sacr. IX. et seqq. I. ex Cod. Casanatensi

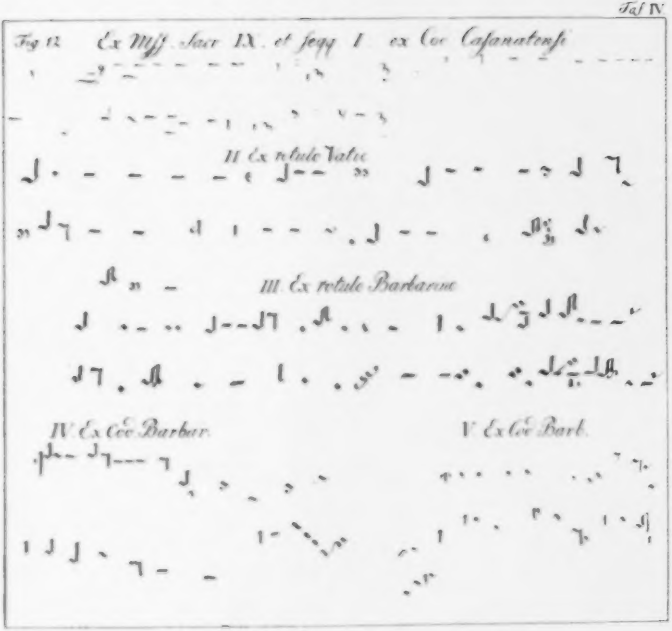


Fig. 13

deus meus esto ... non erubescat neque irridant me inimici
... qui ... non confundentur

Fig. 14

AVTENTICI

Primi	Gloria Seculorum amen	Gloria Seculorum amen	Sedi
Tercii	Gloria Seculorum amen	Gloria Seculorum amen	Quarti
Quinti	Gloria Seculorum amen	Gloria Seculorum amen	Sexti
Septimi	Gloria Seculorum amen	Gloria Seculorum amen	Octavi

Primum quente regnum dei — Formula primi — D

Secundum autem simile est huic — Formula secundi — D

Tertia dies est quod hec facta sunt — Formula tertii — E

Quarta vigilia venit ad eos — Formula quarti — E

Quinque prudentes intrauerunt ad nuptias — Formula quinti — F

Sexta hora sedit super puteum — Formula sexti — F

Septem sunt spiritus ante thronum dei — Formula septimi — G

Octo sunt beatitudines — Formula octaui — G

Fig. 15

Ex Cod. Sacc. X Vindob.

Ex Cod. Sacc. XI. Vindob.

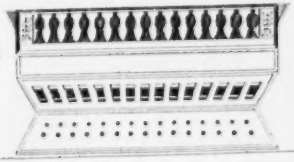



Fig. 16